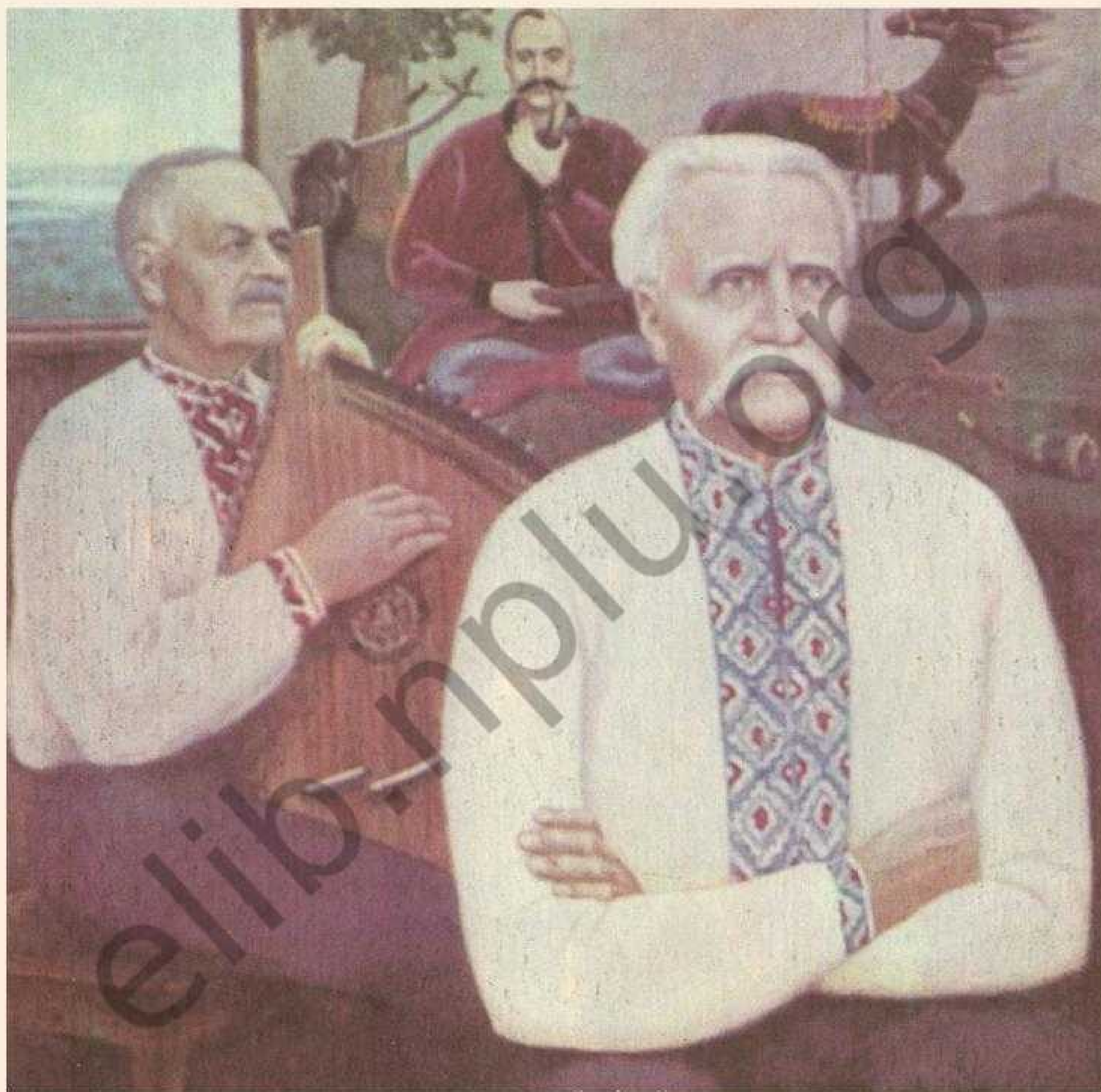
НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936
1994
4





Євтушевський Е
Академік Д. І. Яворницьки









Писанки С. Зелик:
Княгиня. Поділля (справа вгорі);
Квітка. Чернігів (зліва вгорі);
Берегиня. Поділля (справа внизу);
Поперечний танець. Буковина (зліва внизу).



Ганжа С.
Козак-бандурист.
Гобелен. Київ, 1991.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. РИЛЬСЬКОГО
НАН УКРАЇНИ
МІЖНАРОДНА
АСОЦІАЦІЯ ЕТНОЛОГІВ
МІНІСТЕРСТВО
КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

4 1994

Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці

ЛИПЕНЬ — СЕРПЕНЬ
(249)

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*

Відповідальний секретар *І. М. Власенко*

Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*

Художні редактори *Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат*

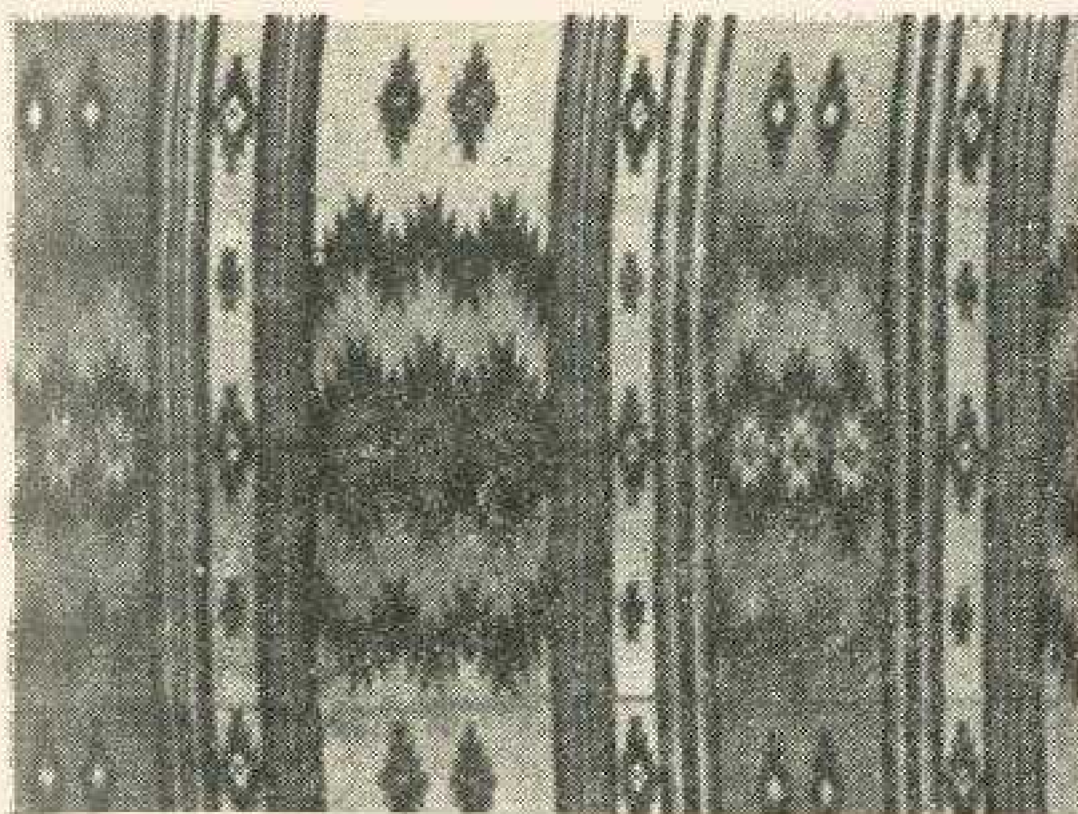
Технічний редактор *А. Д. Голіна*

Коректор *Н. А. Дерев'янко*

Здано до набору 20.09.94. Підп. до друку 10.01.95. Формат 70×108/16. Папір кн.-журн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,19+вкл. 0,25=9,44. Тираж 4030 пр. Зам. 4-919.

Київська книжкова друкарня наукової книги, 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 4 (249) липень—серпень 1994. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім М. Рильського НАН України, Міжнародної асоціації етнологів і Міністерства культури України. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ. видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001, вул. Михайла Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги, 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ТВОРЧІСТЬ ІЛЛІ РЄПІНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Ілля Юхимович Рєпін є однією з визначних постатей світової художньої культури другої половини XIX — початку XX сторіч. І тому особливої значущості набуває факт його походження з України, його пронесене через усе життя почуття глибокої прихильності до своєї Батьківщини, його творчий доробок, присвячений їй, і, зрештою, неабияка роль, яку він відіграв в розвитку українського образотворчого мистецтва. І своєю діяльністю як педагога та громадського діяча, і безпосередньо своєю творчістю.

В російському образотворчому мистецтві він віддавна вважається видатним російським художником. В Україні його нерідко схильні зараховувати до українських митців[1]. Уже лише сам цей факт свідчить, що І. Рєпін є конкретним проявом того процесу культурного розвою в Україні, який розпочався після Переяславської угоди 1654 року. Україна породжувала геніїв, але через свій колоніальний статус часто неспроможна була дати їм належного терену для діяльності. Вони потрапляли в орбіту російської культури, водночас вбираючи в себе досягнення європейської. Такі діячі в кращому разі зберігали генну пам'ять про батьківщину, почуття обов'язку перед власним народом за його духовний розвиток. Тут доля І. Рєпіна напрочуд подібна до долі іншого видатного українця — Миколи Гоголя. А сам він стає в ряд з такими уславленими вихідцями з України, як Л. Боровиковський, Д. Левицький, М. Ге, А. Куїнджі, І. Крамськой, М. Ярошенко.

Уродженець Слобожанщини (м. Чугуєв на Харківщині), І. Рєпін від перших кроків життя (нар. 1844 р.) знаходився під впливом українського етносу чи в окремих його проявах, чи в цілому комплексі. Це безпосереднє перебування в дитячі та юнацькі роки серед українських селян Харківщини та Воронежчини, а пізніше — півдня України та Кубані. Це — особисті враження від народної ужиткової та пісенної творчості. Це вникнення в сферу козацької історії через спілкування з визначними українськими істориками М. Костомаровим, Д. Яворницьким, Д. Багалієм. Це вивчення історичних джерел та матеріальних пам'яток, починаючи від церков і кінчаючи люльками чи гудзиками, ознайомлення з історичним пейзажем. Це турбота про культурний розвиток рідного краю, постійне спілкування з діячами української культури — художниками, письменниками, акторами, вченими, перелік імен яких є доволі широким. Це активна участь в заходах української громадськості по вшануванню пам'яті Т. Шевченка. З огляду на все це можна твердити, що власна творчість І. Рєпіна в частині її, присвяченій Україні, є прямим породженням історично складного процесу форму-

[1] Історія української культури / Під загальною редакцією І. Крип'якевича. Видання Івана Ктитора. XIII зшиток.— К., 1993.— С. 612—614.

вання української культури XIX — поч. XX століть, в який водночас він зробив і свій щедрий внесок.

Сьогодні безпредметною була б суперечка про національну приналежність художника, зважаючи на його власні роз'яснення та думку його сучасників з цього приводу. Немає потреби претендувати і на ту частину його творчості, яка породжена в сфері російського етносу: «Садко в підводному царстві» (1876), «Царівна Соф'я Олексіївна у Новодівичому монастирі» (1879), «Іван Грозний і син його Іван» (1885), «Не чекали» (1884—1888), «Портрет М. П. Мусоргського» (1881), серія портретів Л. Толстого (1887—1893) тощо — це невід'ємна сторінка російської художньої культури. В свою чергу легко проглядається байдужість російських істориків мистецтва до «україніки» в творчості І. Рєпіна за винятком лише «Запорожців» (1878—1891) і частково матеріалів, пов'язаних з роботою над ними, та ще «Вечорниць» (1881) і «Портрета С. М. Драгомирової» (1889) [2]. Але, вичленовані з кола українських зв'язків і інтересів художника, і вони не отримують належної оцінки, сприймаються в цілій його творчості як випадкові, такі, що не мають під собою належного грунту. Уважне ставлення до всіх фактів зв'язку І. Рєпіна з Україною дозволяє дати більш повну картину його життєвого і творчого шляху, зробити більш точні наголоси у висвітленні його творів [3]. А головне — дати змістовну картину сучасності і минулого українського народу, відтворену високохудожньою мистецькою мовою визначного майстра, і долучити її до загальної панорами україніки, створюваної зусиллями багатьох художників — російських і українських, сучасників І. Рєпіна. Власне без творів І. Рєпіна історія українського образотворчого мистецтва не може вважатися повною. Ні в своїй фактологічній, ні в своїй концептуальній основі.

Щодо україніки в творчості І. Рєпіна яскраво виявляється її зв'язок з характерними культурними процесами, які відбувалися в межах тогочасної Російської імперії, зокрема і на Україні. Це неухильний розвиток історичної і етнографічної наук, це дослідження і публікації в галузі фольклору, це віддання переваги в художній творчості національним темам і образам, а в особистих стосунках — постійні контакти з діячами науки і всіх видів мистецтв на спільній платформі розбудови національної культури.

Уже від дитячих і юнацьких років І. Рєпін набув глибокі враження від побуту і мистецтва українського народу в регіоні Слобожанщини. Тут і неповторний чумацький типаж, і зустрічі з кобзарями, і враження від народного інтер'єра, одягу, писанкарства, різьблення по дереву, і знання та любов до народної пісні, з якою не розлучатиметься до останніх років життя тощо. Зокрема, саме від тих часів І. Рєпіну уже знайомий апокрифічний лист запорожців турецькому султанові, який в майбутньому ляже в основу сюжету знаменитого полотна. Про ці свої враження І. Рєпін згодом колоритно розповість в книзі «Далеке близьке», суціль пересипаній українізмами.

На невід'ємність І. Рєпіна від українського етносу в ранній період його життя і творчості змушені звернути увагу і російські дослідники. Зокрема, О. Лясковська, констатуючи вплив на митця російської культури, слушно зауважує: «Знайомство художника з музикою Мусоргського повинно було сприяти більш глибокому розумінню ним великоруської народності, адже спогади дитинства пов'язували Рєпіна з Україною» [4]. Від тих часів збереглася акварель п'ятнадцятирічного художника «Бандурист» (1859). Невідомо, чи є вона копією з твору якогось чугуївського живописця, чи це оригінальний твір І. Рєпіна, але вона одразу пов'язує його з одним із традиційних сюжетів, що був започаткований Т. Шевченком і пройшов через усе українське мистецтво

[2] Характерною в цьому відношенні є остання з капітальних праць, присвячених І. Рєпіну О. Лясковської «Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество».— М., 1982.
[3] Див.: Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896—1927 — К., 1962; *Ю. Белічко.* Україна в творчості І. Ю. Рєпіна.— К., 1963; Ала Новоселова-Хмельницька. Картина І. Рєпіна «Гайдамаки...»— Образотворче мистецтво.—1989.— № 1.— С. 30—31.

XIX століття. А уже в час роботи над полотном «Запорожці» у 80-і роки І. Рєпін виконає вільні інтерпретації народної картини «Козак Мамай», з варіантами якої йому довелося ознайомитися в приватних і музейних збірках.



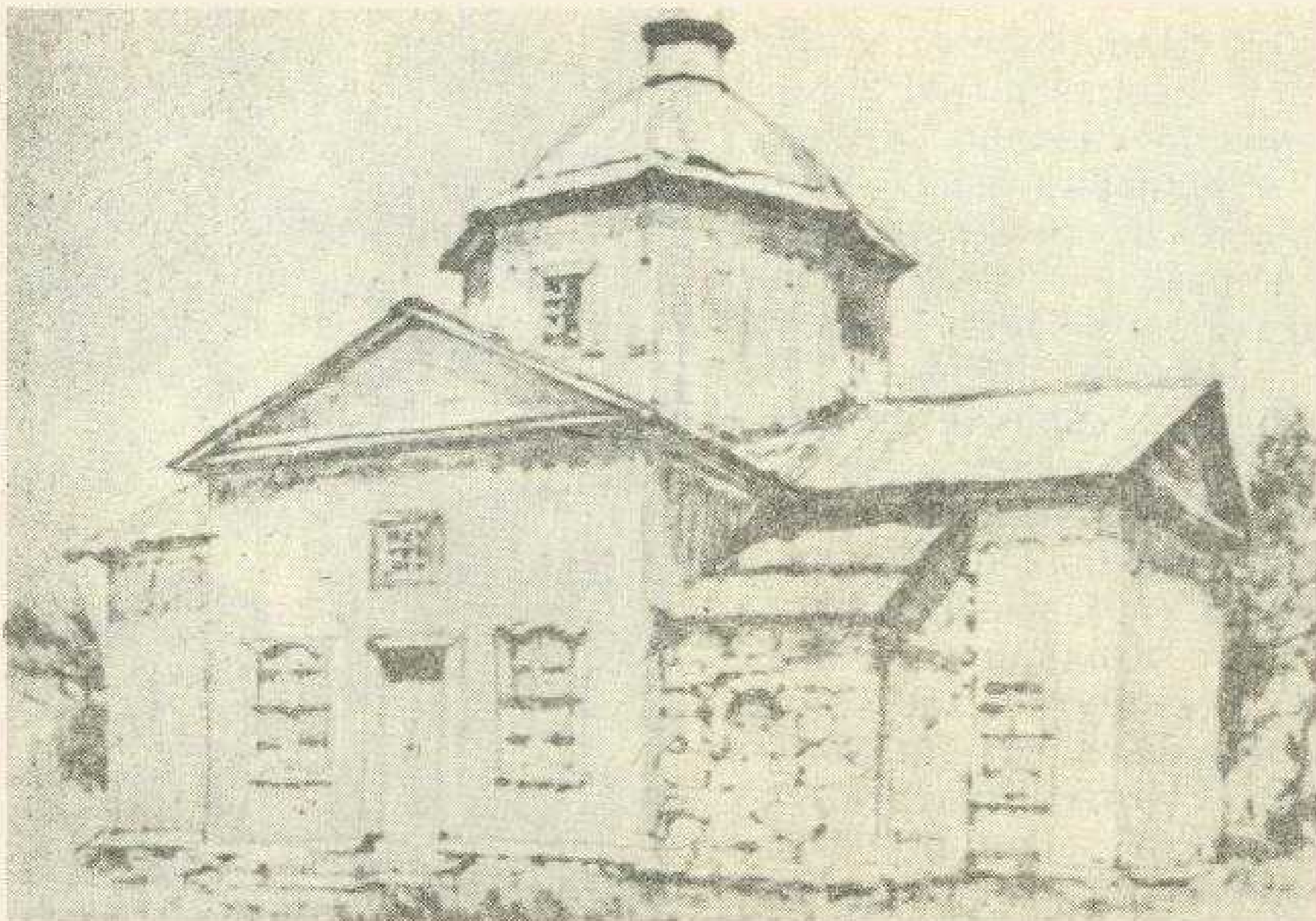
1. І. Ю. Рєпін. Українка, 1875. Олія.

Роки навчання в Петербурзькій Академії художеств (1864—1872), де І. Рєпін був сприйнятий як «малорос», стали роками активного усвідомлення ним свого зв'язку з Україною. Цьому сприяли насамперед його стосунки з українським земляцтвом, до якого входили учні академії, зокрема майбутній засновник Київської рисувальної школи Микола Мурашко. Гурток студентів-українців відвідував відомий етнограф П. Чубинський. Українці ходили в народному одязі, на вечірніх «класах» академії співали хором народні пісні, М. Мурашко займався збиранням переказів з «народних уст» і охоче читав зібране друзям. І. Рєпін роздобув і собі кирею з відлогою і ходив у ній. Коли 1867 року він приїхав на канікули до Чугуєва, почуття його були сповнені усвідомленої любові до батьківщини, захоплення її народом і природою Слобожанщини. Ними сповнені його листи до друзів у Петербурзі. В цей приїзд він написав портрет матері, про який В. Стасов відгукнувся: «Ця старенька-малоросіянка наповнює вас поштивістю і приязню»[5].

Особливого ж впливу І. Рєпін зазнав від земляка по Слобожанщині І. Крамського. І. Крамской захоплювався українськими повістями М. Гоголя, задумав навіть за їхніми мотивами написати серію картин. Але встиг виконати лише «Майську ніч» (1871) та ілюстрації до «Страшної помсти»[6]. Під впливом старшого товариша І. Рєпін уже під час пенсіонерської закордонної подорожі буде розробляти ескізи за сюжетами гоголівських творів. Вони не збереглися, але звідси, від «Тараса Бульби», тягнеться ниточка наміру створити картину з історії козацтва. Листи з Парижу також свідчать про глибоку, цілком усвідомлену прихильність до України, невгамовну тугу за нею. Ці почуття знаходили реальну матеріалізацію — з Парижу І. Рєпін привіз дві роботи: «Українку» (1875) і «Українку біля плоту» (1876), написані ним з племінниць художника М. Ге, які на той час жили за кордоном і слугували митцеві етнічним типом українки[7].

Повернувшись з-за кордону, І. Рєпін зиму, весну і літо 1877 року провів у Чугуєві та українському селі Мохначах. Звичка листуватися з друзями, детально ділитися з ними своїми враженнями зберегла яскраві картини і епізоди довколишнього побуту, який художник жадібно вбирав в себе. Вони самі по собі складають безперечну цінність як свідчення про ту основу, з якої зростали твори художника, написані саме в цей час або ж лише задумані. Ось тільки один витяг з листа критикові В. Стасову, який свідчить про радість пізнання художником рідного краю: «Я дуже не помилився, що поїхав сюди на зиму; тільки взимку народ живе вільно всіма інтересами, міськими, політичними і родинними. Весілля, повітові збори, ярмарки, базари — усе це тепер

[4] *Лясковская О. А.* Илья Ефимович Репин.— М., 1953.— С. 24.
[5] *Машковцев Н. Г.* Илья Ефимович Репин.— М., 1957.— С. 213.
[6] Див.: *Белічко Ю.* Іван Крамськой і російсько-українські художні зв'язки.— Образотворче мистецтво.— 1987.— № 6.— С. 28—30.
[7] *Осипова Л.* Жизнь, полная достоинства.— Работница.— 1983.— № 5.— С. 24.



2. І. Ю. Рєпін. Церква в Грушівці, 1880. Олівець.

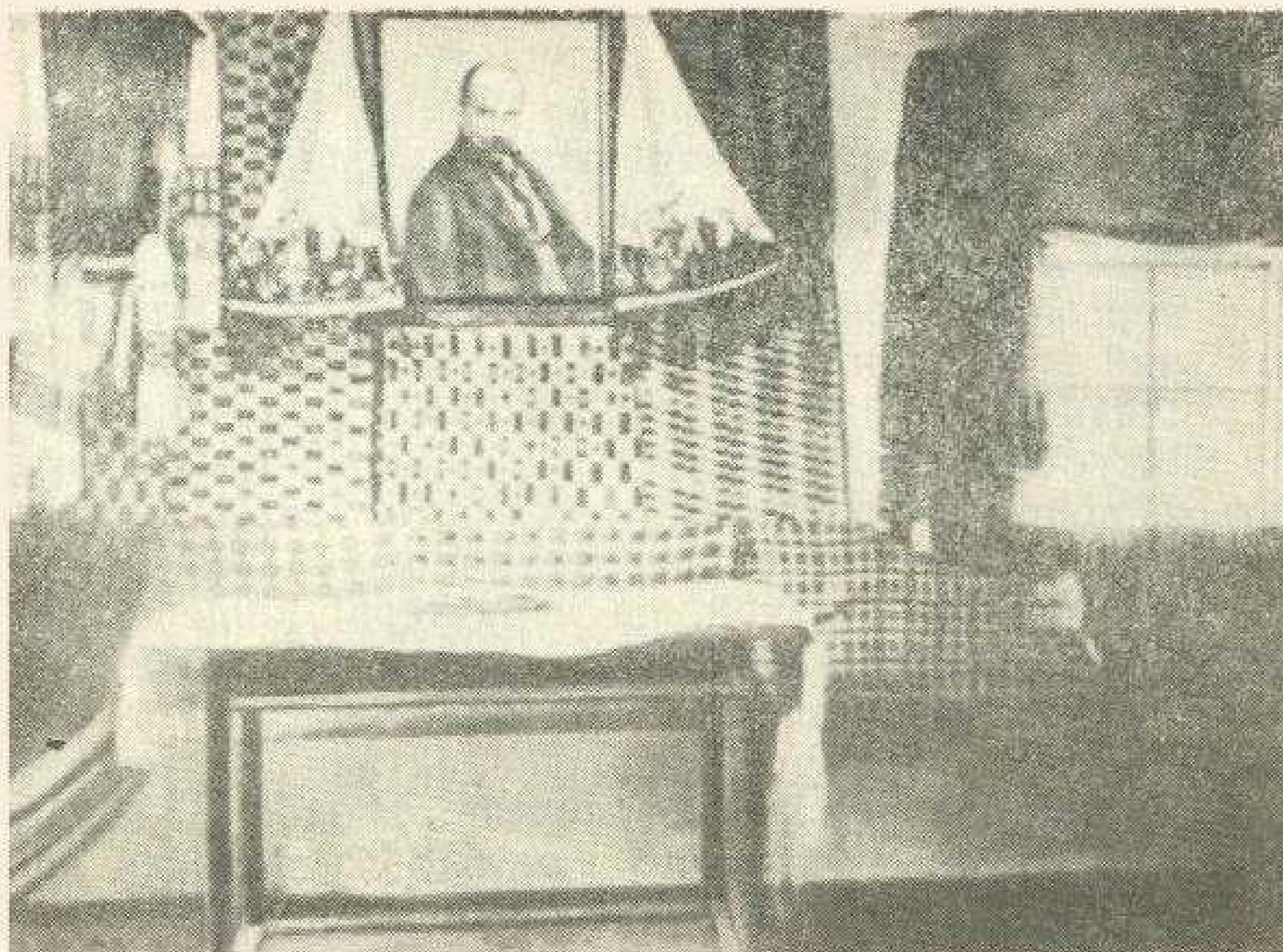
збуджене і сповнене життя. Я нещодавно промандрував дні чотири по околишніх селах. Бував на весіллях, на ярмарках, у повітах, на постоялих дворах, у шинках, трактирах і церквах... Що за чарівність, що за захоплення!!! Описати цього я неспроможний, але чого тільки я не наслухався, а головне, не набачився за цей час! Це був чарівний сон!

Та й сам Чугуїв це справжній скарб! Не знаєш на чому й зупинити свою увагу» [8]. У квітні 1879 року він знову відвідав Чугуїв. «Приїхав у Малоросію, чудово. І час показався більше місяця: стільки художніх вражень» [9]. Разом із тим в художникові жила здавна потаємна мрія — в думках він линув до Києва, мріяв зробити подорож по Дніпру. Про це неодноразово ділився в листах з друзями-художниками М. Мурашком, В. Полєновим, І. Крамським. Коли російські дослідники пов'язують знамениту подорож І. Рєпіна 1880 року на південь України і Чернігівщину тільки із задумом картини «Запорожці», або сам задум пов'язують лише із козацьким листом-апокрифом, то в обох випадках припускаються помилки через звужено-утилітарну оцінку згаданих фактів, через відрив їх від широкого аспекту українських уподобань майстра, які і є основою його вчинків, а не навпаки.

Подальша доля І. Рєпіна буде пов'язана, з уже названих причин, з Москвою і Петербургом. Але й тут він ніколи не втратить почуття любові до батьківщини. Пояснюючи це, він напише в одному з своїх листів: «Ви даремно думаєте, що в Малоросію мене тягне до друзів, там у мене їх зовсім немає. Мене тягне бачити ту природу й побут людей, де так багато пов'язується з моїм дитинством, юністю...» [10]. Вже на схилі свого довгого життя, 1926 року, він зізнається: «Україну дуже люблю. Поїхав би туди жити. Чугуєв до цього часу мене зворушує» [11].

За час перебування в рідних місцях І. Рєпіним в розділі україніки виконана відносно невелика кількість творів. Це пейзажні етюди околиць Чугуєва, численні замальовки у селі Мохначах, портрет місцевої красуні, дочки чугуївського пан-отця Софії Любицької і художника Миколи Мурашка, який відвідав його, чудовий портрет «Парубок з Мохначів» та славнозвісний «Протодиякон». Про останнього сам художник висловився: «Мені здається, у нас диякон є єдиний відгомін погансь-

[8] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка.— М.— Л., 1949.— Т. I.— С. 141.
[9] *Крамской И. Н.* Переписка.— М., 1954.— Т. II.— С. 350.
[10] Лист до Т. Л. Толстої. Див.: *Лясковская О. А.* Илья Ефимович Репин.— М., 1953.— С. 173.
[11] Художественное наследство. Репин.— М.— Л., 1949.— Т. II.— С. 319.
[12] *Крамской И. Н.* Переписка.— Т. II.— С. 360.



3. Світлиця з портретом Т. Шевченка роботи І. Ю. Рєпіна (1888) на Чернечій горі в Каневі.

кого жерця, слов'янського іще, і це мені завжди бачилося у моєму люб'язному дияконові...»[12]. До згаданих робіт слід долучити і виникнення задумів майбутніх творів, зокрема «Хресного походу в дубовому лісі» (1877—1891), сюжет якого зародився іще з дитячих вражень, «Вечорниці» та великий малюнок пером «На цвинтарі» (1879). Всі вони свідчать про чудову обізнаність художника з українським народним побутом.

Повнота набутих вражень, викликане ними емоційне піднесення і орієнтованість на національну тематику не залишили І. Рєпіна і по переїзді до Москви. Уже 1878 року художник втілив свій давній задум звернутися до історії запорізького козацтва. Ним був виконаний малюнок-ескіз «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», який став початком його багаторічної праці по реалізації обраного сюжету. Історична, етнографічна, антропологічна, типологічна змістовність малюнка засвідчують те, що художник був добре обізнаний з епохою, в усякому разі тією мірою, як це необхідно для першого експромту. Історія виникнення задуму картини набагато складніша, ніж та, яка до останнього часу була поширена в існуючій літературі. Ескіз виник внаслідок давнього зацікавлення І. Рєпіна козацькою історією, а також його глибокого враження від незакінченої картини І. Крамського «Регіт (Радуйся, царе іудейський)», яке неочікувано наклалося на колізію, що малювалася уяві довкола «творення» листа запорожцями. Точніше кажучи, І. Рєпін запозичив в І. Крамського емоційно-психологічний, а частково і композиційний задум. Саме цією обставиною, а не браком знань з історії і побуту козаків, пояснюється відстань у тринадцять років між ескізом і завершеним твором. Адже «Запорожці» остаточно були завершені лише після смерті І. Крамського[13].

Початок роботи над «Запорожцями» і «Вечорницями» став поштовхом для здійснення давньої мрії про подорож по Україні та Дніпру, про відвідання Києва. Тепер до її суто особисто-емоційного характеру приєдналася і утилітарна мета. Спеціально зустрівшись з істориком М. Костомаровим і отримавши від нього необхідні поради, І. Рєпін разом з своїм учнем В. Сєровим весною 1880 року виїхав на Україну. Маршрут їхньої подорожі навдивовиж збігається з поїздкою самого

[13] Див.: *Бєлічко Ю.* Біля витоків «Запорожців» І. Рєпіна.— Образотворче мистецтво.— 1990.— № 5.— С. 29—32.

М. Костомарова в місця, пов'язані з історією українського козацтва, яку історик здійснив 1873 року і яскраво описав у своїй «Автобіографії»[14]. У творчості І. Рєпіна і в історії українського мистецтва наслідки цієї подорожі мають виняткове значення.

Метод роботи І. Рєпіна над картиною полягав у тому, що раз задумавши композицію, він вже не міняв її в процесі роботи. А конкретних персонажів безпосередньо виписував з натури, нерідко минаючи етюдний етап. Опинившись на півдні України, він з тим же піднесеним захопленням, що і в Чугуєві, сприймає довколишню дійсність і безупину фіксує її в своїх олівцевих і олійних замальовках. Вони відзначаються, попри свою високу художність, також і історико-етнографічним змістом[15]. Це життєво правдиві типи українців і українок, це пам'ятки народної архітектури, це характерні південні пейзажі. І лише начерки речей матеріальної культури, як от козацькі шаблі, пістолі, гармати, списи, рушниці, гудзики, пояси нагадують про пошук достовірного часові і сюжету антуражу. Фактично величезний матеріал, зібраний під час подорожі, в картину не увійшов і має цілком самодостатню цінність. Недарма на нього жадібно накидалися колекціонери. Що ж до самої картини, то І. Рєпін за допомогою історика Д. Яворницького на заключному етапі роботи розшукував серед українців, які наприкінці 80-х років жили в Петербурзі, необхідні йому моделі і безпосередньо з них писав на полотні. Тому образи картини помітно поступаються в своїй народності, зберігаючи портретні риси конкретної особи, малюнкам, привезеним з України. Ці останні не вписуються в образну структуру композиції картини, зате закономірно лягають в контекст своєрідних етнографічних доробок в українському образотворчому мистецтві 60—80-х років, представлених іменами Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського, П. Мартиновича, О. Сластьона[16].

Мандруючи Україною, І. Рєпін відвідав і славнозвісну Качанівку на Чернігівщині, де писав портрети господаря і його дружини, замальовував речі з багатющої колекції української старовини, збирав матеріал для картини «Вечорниці».

Полотно було завершене 1881 року. Воно правдиво відтворює сюжетний мотив, але за своїм живописним ладом і образними характеристиками суперечить традиції, яка склалася щодо відображення побуту українського народу і великою мірою завдячує авторитетові М. Гоголя. Про позицію І. Рєпіна в цьому питанні частково свідчить його розповідь про чугуївські враження після повернення з-за кордону: «Тільки малоросіянки та парижанки вміють зодягатися зі смаком! Ви не повірите, як чарівно зодягаються дівчата, парубки також вправно; але це зовсім не та конфектність пошла, котру видумували Трутовський та інші»[17]. Негативне ставлення І. Рєпіна до образної концепції К. Трутовського декларативно було втілене ним у «Вечорницях» і не пройшло повз увагу сучасної йому критики. Зокрема, рецензент, що заховав своє прізвище за трьома зірочками, оцінюючи картину, відзначав побутову приземленість, огрубленість її образів, жалкував, що художник відійшов від традицій К. Трутовського, котрі утвердилися в свідомості публіки, радив не відмовлятися від уроків, що їх дав М. Гоголь у своїх «Вечорах на хуторі біля Диканьки»[18]. Проливає світло на підхід до відтворення сюжету у «Вечорницях» і лист І. Рєпіна до М. Мурашка, в якому він дає відповідь з приводу закидів щодо огрублення дійсності в своїх полотнах: «Краса — справа смаків; для мене вона уся в правді [...].

Відносно фарб ти, може бути, й маєш рацію, вони в мене [...] страшно нецікаві, що робити, це вже недолік таланту, але я б себе

[14] *Костомаров Н. И.* Автобиография. Бунт Стеньки Разина.— К., 1992.— С. 306—309.
[15] *Белічко Ю.* Історико-етнографічне значення подорожі І. Ю. Рєпіна на Україну 1880 року.— Нар. творчість та етнографія.— 1988.— № 4.— С. 28—37.
[16] Див., зокрема: *Таранушенко С.* Мартинович П. Д. Нарис про життя і творчість. К.
[17] *И. Е. Репин и В. В. Стасов.* Переписка. т. 1.— С. 141—142.
[18] Передвижная выставка картин.— Московские новости.—1881.—2 травня (№ 120).

зневажав, якби я став писати «килими, що пестять око»[19]. І. Рєпін не пішов шляхом, наміченим послідовниками Т. Шевченка і М. Гоголя — І. Соколовим та К. Трутовським, що полягав в опоетизуванні побуту українського народу. Картина «Вечорниці» взагалі стала останньою в його творчості на селянську тему. Проте пієтет до батьківщини виявився вищим над ідейні переконання «людини 60-х років», як називав себе І. Рєпін.

Відомо, з якою великою прихильністю ставився він до особи і творчості М. Пимоненка, який на новому етапі) розвитку мистецтва продовжив концепцію К. Трутовського щодо добору і трактовки сюжетів з народного побуту.

Від 1881 року інтереси художника в його українських зацікавленнях зосередилися виключно на історичному жанрі, портреті та ілюстраціях до творів М. Гоголя. Стрижневою тут була робота над «Запорожцями, що пишуть листа турецькому султану» (1878—1891). Вона припадає на роки творчої зрілості майстра, а сама картина є одним з визначних його шедеврів.

1888 року художник виконає ілюстрації до книги Д. Яворницького «Запорожье в остатках старины и преданиях народа», здійснить подорож на Кубань, звідки привезе чимало етюдів нащадків запорозьких козаків. 1890 року напише задумане іще 1880 року полотно «По сліду», на якому козак переслідує ворога. 1893 року завершить перший варіант «Запорожців», а 1898-го напише картину «Гайдамаки на Умані отримують зброю». Довго буде опрацьовувати «Чорноморську вольницю» (1908) та «Гопак на Запоріжжі» (1930). Остання робота ознаменує завершення творчого і життєвого шляху майстра. На жаль, частина названих творів припадає на період затухання таланту митця і є не так внеском в образотворчу україніану, як свідченням його органічного і безперервного зв'язку з своєю батьківщиною. Цей зв'язок активно виявлявся і в стосунках, які він підтримував з представниками української інтелігенції, у впливі, якого від них зазнавав. Зокрема, громадський діяч Є. Чикаленко в листуванні з художником докоряв йому, що він мало приділяє уваги Україні. У своїх спогадах Є. Чикаленко наводить цікаве свідчення, що І. Рєпін, не маючи змоги активно опрацьовувати сюжети з української історії, намагався надолужити це в своїх учнях. «Коли я познайомився з Рєпіним на ювілеї Д. Мордовця, то він дякував мені за мого листа,— розповідає Є. Чикаленко, який навернув його на думку замовляти українцям, учням Академії, образи на історичні українські теми і навіть сам задумався над темою в'їзду Богдана Хмельницького в Київ, але через хворобу і заняття не має змоги вибратися до Києва і взагалі на Україну за студіями»[20].

Як керівник майстерні в Академії художеств, І. Рєпін відіграв помітну роль в розвитку історичного жанру в українському живописі, в який зробили помітний внесок його учні і послідовники: О. Мурашко, Ф. Красицький, П. Шарварок, А. Кандауров, Г. Крушевський, Ф. Чуприненко, І. Шульга. Слід згадати і турботу 70-річного І. Рєпіна про відродження національного стилю українського народного мистецтва, чому мав сприяти задуманий ним «Діловий двір» у Чугуєві. А в спогадах старий художник часто-густо звертається до рідного міста, до вражень, набутих на Україні. Яскравість цих спогадів вражає, а неприхована ностальгія — зворушує. Ось, наприклад, продані «Запорожці», на отримані гроші куплено маєток біля Вітебська. І раптом: «Як... мені тут захотілось в Малоросію, в Чугуїв... аж до сліз... А проте, і тут добре, дуже добре!.. Але ж ні, хочеться бачити білі хатки, залиті сонцем вишневі садочки, віконниці, мальви усіх кольорів і чути дзвінкі

[19] *Репин И. Е.* Письма к художникам и художественным деятелям.— М., 1952.— С. 52—53. Лист датований 1883 роком.
[20] *Євген Чикаленко.* Спогади (1861—1907). Накладом видавничої спілки «Діло».— Львів.— 1925.— Ч. І.— С. 166.



4. І. Ю. Рєпін. Портрет С. М. Драгомирової (Українка), 1889. Олія.

голоси загорілих дівчат і грубі голоси гарних парубків, волів у ярмі, ярмарки і т. ін.» [21].

З осіб, так чи так причетних до творчості художника, мистецтвознавство особливо виділяє Д. Яворницького. Це справедливо, але при тому незаслужено забута роль М. Костомарова в формуванні поглядів І. Рєпіна на українську історію.

Відвідавши М. Костомарова 1880 року, художник написав його портрет. 1885 року пише історика в труні. Уже в цих актах виявляється повага митця до визначного представника української і російської історичної науки. Але не це головне. Методологічні настанови М. Костомарова знайшли практичне втілення в творчості І. Рєпіна. Вже згадувалося, що маршрут на південь України був підказаний істориком. Порада ж витікала з його принципової настанови, «що історію треба вивчати не лише за мертвими літописами і записками, а й в живому народі. Не може бути, щоби століття життя, що минуло, не відбилися в житті і спогадах нащадків...». Особливо він наголошував, що дослідження історії мусить вестися «на основі народних пам'ятників і знайомства з народом, його переказами, звичаями і засобом висловлення думок і почуттів» [22].

Накопичення «польового» матеріалу і подальша робота велася паралельно з виникненням в світ образів українського фольклору. Згадуючи про поїздку разом із В. Сєровим 1880 року, І. Рєпін писав: «Зі мною були дві прекрасні улюблені нами книжки Антоновича і Драгоманова — «История козачества в южнорусских песнях и былинах». Ми зачитувалися епосом України» [23]. І. Рєпін помилився, видання мало назву «Исторические песни малорусского народа. С объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова» (Вийшло друком в роках 1874—1875 у Києві). Але сама ця помилка багатозначна: поняття «фольклор» в нього асоціювалося з поняттям «історія». Початок роботи над «Запорожцями» також відбувався в атмосфері захопленого перечитування історичних дум, творів М. Гоголя, особливо «Тараса Бульби».

В останніх роках XIX сторіччя на Україні почався рух за реабілітацію гетьмана Івана Мазепи. Історик Д. Яворницький 1896 року двічі звертався до І. Рєпіна з пропозицією сюжету, присвяченого раді короля Карла XII, гетьмана І. Мазепи і кошового отамана Січі Запорізької Костя Гордієнка біля Диканьки, на якій розроблялися плани боротьби проти Росії. Художник обидва рази відмовився, висловивши своє негативне ставлення до І. Мазепи. Мистецтвознавці до останнього часу здебільшого запопадливо підкреслювали принциповість позицій І. Рєпіна, приписуючи цілковито йому пов'язані з цим концепції і оцінки. Але знову-таки поза увагою залишився прямий зв'язок висловлювань художника з монографією М. Костомарова «Мазепа», яка вийшла друком 1882 року. Основні положення її І. Рєпін ніби вільно цитує в своєму листі-відповіді Д. Яворницькому [24]. Отже, погляди художника

[21] *И. Е. Репин и Л. Н. Толстой.* Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей.— М.— Л., 1949.— Т. 1.— С. 63.
[22] *Костомаров Н. И.* Автобиография... — С. 101, 113.
[23] *Репин И. Е.* Далекое близкое.— М., 1953.— С. 362.
[24] *Репин И. Е.* Письма к художникам и художественным деятелям.— С. 105—106.

на історію України і її діячів (в даному випадку помилкові) повинні розглядатися в контексті поступу української історичної науки із обов'язковим урахуванням сучасних її концепцій [25].



5. І. Ю. Рєпін. Запорожець, 1891. Олія.

Звернення до творів І. Рєпіна історичного жанру вимагає порушення принципового питання, пов'язаного із заборонами сумнозвісних Ємського і Валуєвського указів, які ставили міцний заслон між українським народом і світовою культурою. Україніка була зведена до рівня прикмет селянського побуту: типажу, звичаїв, архітектури, одягу чи мотивів лише власної історії. Тому, наприклад, «Похорон кошового» (1900) О. Мурашка чи «Наречена» (1910) Ф. Кричевського, створені в стінах Петербурзької академії художеств,— це твори українського мистецтва, а написана в тих же стінах І. Рєпіним на підставі вражень чугуївського буття картина «Воскресіння доньки Іаїра» (1871) — безперечно російського. Так само, як і його ж полотно «Микола Марлікійський урятовує від смерті трьох невинно засуджених» (1888), виконане за замовленням одного з жіночих монастирів під Харковом («Я пообіцяв в один глухий жіночий монастир на моїй батьківщині написати їм образ в церкву») [26]. Варіант картини, який був замовлений українським колекціонером Ф. Терещенком, зберігається нині в Київському державному музеї російського мистецтва, а копія з нього для монастиря — в Харківському державному музеї образотворчих мистецтв. Сказане стосується не лише І. Рєпіна. Тут можна пригадати і славнозвісні «Розп'яття» М. Ге, написані ним в «український» період творчості на своєму хуторі з використанням вражень від народного життя в довколишніх селах. Сьогодні на часі розглядати українську культуру в контексті світової і виводити україніку на загальнолюдський простір, не обмежуючи її лише народно-етнографічними рамками.

На своєму довгому життєвому шляху І. Рєпін зустрічався з багатьма визначними людьми свого часу. Серед них чимало таких, що так або інакше були пов'язані з Україною чи стали творцями її художньої культури. В їхній особі батьківщина знову і знову нагадувала про себе, пробуджувала відповідні почуття, штовхала до конкретних вчинків, не дозволяла обірватися численним ниткам, які пов'язували художника з його дитинством і юністю. Завдяки їм І. Рєпін фактично не залишився осторонь жодного питання, яке хвилювало сучасну йому українську громадськість в сфері мови, історії, мистецтва. Як визначний портретист, він залишив і ряд портретів близьких його серцю людей. Це А. Куїнджі (1877), що тільки-но схвилював уяву публіки своїми «Чумацьким трактом» і «Українською ніччю». Це історик М. Костомаров (1880), провідник його по минулому України. Це художник М. Ге (1880) в період життя його на хуторі під Ніжином. Це вчитель і друг І. Крамськой (1882), творчі симпатії якого чималою мірою віддані Україні. Це приятель Т. Шевченка, скульптор М. Микешин (1888) періоду роботи його над пам'ятником Богдану Хмельницькому для Києва. Це портрет Т. Шевченка (1888), написаний за замовленням земляків в світлицю на Чернечій горі у Каневі. Це генерал М. Драгомиров (1889), високоосвічена людина — український інтелігент (з нього написаний

[25] Див.: Іван Мазепа: правда і вигадки. // Полемічні нотатки.— Україна.—1990.— № 6.— С. 10—12.

[26] *И. Е. Репин и В. В. Стасов.* Переписка. Т. II.— С. 98.

І. Сірко в «Запорожцях») і його донька Софія (1889). Це історик Д. Багалій (1906) — літописець рідної Слобожанщини й інші.

Серед згаданих творів виняткове місце посідає «Портрет С. М. Драгомирової», який іноді супроводжується паралельною назвою «Українка». Це один з кращих портретів усієї творчості художника, а в українському портретному жанрі другої половини XIX століття рівного йому немає [27]. І. Рєпін зобразив молоду дівчину в народному вбранні Північної Київщини. В портреті відчутно звучить схвильованість автора від споглядання моделі, його приваблюють не так її індивідуальні риси, як національна типовість. Портрету за характером образної і колористичної трактовки можна знайти аналогії хіба що в українському періоді творчості В. Тропініна, в його «Дівчині з Поділля», «Пряллі».

Ознайомлення з життям, творчістю І. Рєпіна, з його листуванням, висловлюваннями, спогадами, статтями, викликає почуття, яке зрештою переходить в переконання, що художник в усі дні свого буття був невідривний від України. Ця риса властива його особі навіть більше, ніж багатьом українським митцям, яких історія беззастережно вписує в національну культуру. Він сповна був наділений тим, що сьогодні називають менталітетом — підсвідомою, незалежно від волі причетністю до свого народу, належністю, яка не потребує декларування. Тому мали рацію українські діячі, які жили в Петербурзі, коли в своїй вітальній телеграмі І. Рєпіну 1896 року наголошували: «Ми, представники України [...] нашої дорогої Батьківщини, вітаємо Вас, нашого славетного майстра, творця «Запорожців», що так часто відтворював пером і фарбами нашу Україну, місце Вашої батьківщини, початок Вашої славетної і могутньої діяльності, джерело Ваших перших натхнень, посилаючи Вам наші щирі вітання в день Вашого двадцятип'ятирічного ювілею. Надалі, як і досі Ваша творчість буде пов'язана з тим краєм, де вона уперше з'явилася» [28]. Так українці-сучасники митця в черговий раз нагадали йому про його обов'язок перед батьківщиною, накреслили перед ним програму дій. Їхнім нащадкам сьогодні час робити підсумок і давати оцінку здійсненому.

Юрій БЄЛІЧКО

Київ

СЛАВНИЙ БУДІВНИЧИЙ НОВИХ ШЛЯХІВ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Постійному авторові нашого журналу, відомому українському музикознавцеві, заслуженому діячеві мистецтв України, доктору мистецтвознавства, професору Гордійчуку Миколі Максимовичу минуло 75 років від народження (9.V.1994). Трудову діяльність (з серпня 1947 р.) він пов'язав з Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії НАН України. За більш як 45 років вчений написав понад 40 книг і брошур, підготував та опублікував близько 20 фольклорних збірників, передмов й анотацій до творів інших авторів, велике число статей і рецензій у книжках, журналах і різних газетах. Основним предметом його наукових інтересів і досліджень стали історія національної музики й фольклористики. Власну працю учений постійно поєднував з вихованням наукових кадрів (підготував понад 30 кандидатів мистецтвознавства й ряд докторів). Публікуємо роздуми М. Гордійчука над творчістю й особистістю свого вчителя, видатного композитора й музично-громадського діяча, професора Пилипа Омеляновича Козицького.

Виповнилося сто років від дня народження (23.X.1893 р.) Пилипа Омеляновича Козицького — широко знаного композитора й видатного культурно-громадського діяча України. Вперше автор цих рядків за-

[27] Див.: *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX століття.— К., 1986.
[28] Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусств к Репину.— С. 17.

знайомився з Козицьким ще в кінці 30-х років, будучи студентом Київської консерваторії. Нам імпонувало, що в тому закладі поряд з відомими українськими митцями працює така шанована людина, як автор чудових творів для хору й музики до ряду театральних п'єс і кінофільмів, вельми ерудований працівник на музичному фронті.



Пилип Козицький. Фото. 1956.

Одначе, незважаючи на трагічну ситуацію, яка склалася в ту пору в суспільстві, студенти були дуже вражені, ознайомившись із щойно виданим наказом тодішнього директора консерваторії про увільнення від роботи в цьому навчальному закладі «ворога народу» П. Козицького. Звісно, Пилип Омелянович відразу ж зник, і всі зрозуміли, яка сумна доля спіткала цю чудову людину. Проте не менше здивування викликала швидка поява Козицького в консерваторії, щоправда стриженого «під машинку». Ясно, що йому поталанило, і за повної відсутності будь-яких звинувачень його звільнили. Як пізніше розповідав Пилип Омелянович (уже в повоєнний час), основним, що привернуло «увагу» відповідних органів до його особи, стало те, що батько був священиком, а сам він у 1917 р. закінчив Київську духовну академію...

Ще навчаючись у першій групі сільської школи, я почув прізвище «Козицький». Тоді малолітки співали пісню «А вже красне сонечко припекло, припекло» з чудової збірки славного композитора «10 шкільних хорів», надрукованої на початку 20-х років. Та після того її, як і інші твори, вміщені в названому зібранні, більше не виконували, бо частину пісень композитор склав на слова «крамольних» поетів О. Олеся, Б. Грінченка, П. Куліша. В повному ж обсязі все зроблене в цьому напрямі талановитим майстром української музики розкрилося тільки в останні роки, коли заборони на спадщину названих поетів скасували.

Складати власні музичні п'єси Козицький почав ще до 1917 року. Це були обробки народних пісень (адже в Духовній академії автор керував хором студентів), солоспіви на слова українських поетів. А для дітей створив чотиричастинну фортепіанну сюїту «Сторінка дитинства», яку тоді ж надрукувало відоме нотне видавництво П. Юргенсона в Москві.

В період революції Пилип Омелянович навчався в Київській консерваторії, пройшовши добру творчу підготовку під керівництвом відомого теоретика й педагога Б. Яворського. Тоді ж початкуючий автор поринув у громадське життя, зокрема в українську національну музику. Він захопився близькою йому хоровою культурою, почав трудитися у щойно утвореному Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, викладав співи у Першій українській гімназії ім. Т. Шевченка. Очевидно, це його заняття послужило поштовхом до написання творів для дітей, що й реалізувалося у вже згаданій збірці «10 шкільних хорів». У той час така робота виявилася вельми необхідною, бо поповнювала ще дуже бідний національний дитячий репертуар.

Збірку автор відкрив уже згаданою піснею «А вже красне сонечко припекло, припекло». За структурою і деякими композиційними прийомами вона близька до мініатюр великого М. Леонтовича, з яким Козицький познайомився і близько зійшовся. Це, зокрема, проявилося у розробці невеличкої мелодії, що за кожним проведенням оформлювалася новими гармоніями та поліфонічними засобами. Підзаголовок

«Веснянка» визначив народнообрядовий характер пісні. Цього ж принципу композитор дотримувався у деяких інших хорах, зокрема в «Ой місяцю, маю» (сл. П. Куліша), що нагадує фольклорні купальські наспіви. А вже наступний хор («Нема в мене роду», сл. П. Куліша) — мовби протяжний побутовий спів. У «Весняному хорі» автор використав слова з казки «На русалчин великдень» Б. Грінченка, сюжет якої послужив за основу для незавершеної опери тієї ж назви М. Леонтовича. Природно, що Пилип Омелянович також вдався до обрядовості, підкресливши той фольклорний жанр, творчим осмисленням якого так майстерно володів М. Леонтович.

Напрочуд світле, осяйне враження справляє «Хор лісових дзвіночків», написаний на ранній текст («Ми дзвіночки, лісові дзвіночки») П. Тичини, де композитор прагнув відтворити самобутню музику слова, блискучим майстром якого тоді визначився відомий український поет. Козицький ніби милується ефектними зіставленнями складів-звуків, вишуканими хроматичними обарвленнями, що надало цілому твору імпресіоністичного колориту.

Решту п'єс Пилип Омелянович написав на вірші наймузичнішого національного поета Т. Шевченка. Приміром, широкою популярністю користується пісня «Ой одна я, одна», що, як видно, дуже полюбилася учням і через них глибоко увійшла в художній побут народу. Вона так розповсюдилася, що нині справедливо вважається народною. А «Хор русалок» з «Причинної» композитор також прагнув опрацювати в обрядовому стилі й характері, що нагадує народнофантастичний танок. Тут знову ж проступає обізнаність автора з особливостями даного жанру, який поєднав у музиці ознаки веснянок і близьких до них русальних пісень. «Навгороді пастернак» приваблює спробою розширити виклад впровадженням протяжних звуків у супроводжуючих голосах, що мовби відтворює розкутість натури козака, який залицяється до дівчини. Поема «Марія» Т. Шевченка належить, як відомо, до найвидатніших творів світової літератури, де оспівано величний образ Матері. Для «Все упованіє моє» композитор скористався одним з фрагментів її тексту і створив на тій основі міні-поему, яка вражає правдивістю і незбагненною сердечністю вислову. Особливо прикметними виявилися свіжі зіставлення витончених ладово-гармонічних уступів. Це свідчить, що Козицький добре усвідомлював будучність шкільних хорів, які, як здається, виявлять спроможність співати й нетривіальні за будовою п'єси. За заключний твір збірки править написаний у характері прославних пісень хор «Учітеся, брати мої», що його можна кваліфікувати як свого роду дидактичний заклик визначного митця-просвітителя до майбутніх працівників і шанувальників національної культури.

Не полишав Козицький творчості для дітей і в майбутньому. Про це свідчить, зокрема, хоровий цикл «Волошки», на тему музичної транскрипції (латинськими літерами) імені й прізвища відомого у свій час українського поета Василя Еллана (Блакитного), де автор скористався з форми сюїти-варіації, коли кожна з чотирьох частин написана у якійсь певній музичній структурі. Композитор і тут дотримувався освітніх завдань. Так, він писав у передмові: «Одним із завдань музично-педагогічної роботи в школах є виховання у дітей уміння орієнтуватися в музичних явищах. Цього можна досягти тоді, коли дитина усвідомить поруч з іншими елементами музичної мови (символіка, елементи виразності, фарби) й основні принципи музичної форми» [1]. Інтонаційно тема (з огляду на її будову й певну штучність) дещо випадкова, проте музичне прочитання цілого, незважаючи на заідеологізований текст, підкреслено національне за колоритом. Для дитячого хорового складу написано кантати «Наше майбутнє» і «Здрастуй, весно».

Ведучи розповідь про шкільні хори Козицького, згадувався один з натхненників його музики М. Леонтович, мовилося про їх близькі особисті взаємини. Природно, що на Пилипа Омеляновича гнітюче подіяла

[1] *Козицький П.* Волошки. Чотири шкільних хори.— К., 1926.— С. ш.

трагічна смерть великого майстра хорової літератури. У зв'язку з цією печальною подією Козицький став одним з організаторів Комітету пам'яті небіжчика, який швидко перетворився у музичне Товариство ім. М. Леонтовича. Та організація відіграла важливу роль в консолідації національних творчих і виконавських сил в Україні. Композитор (разом з музикознавцем Я. Юрмасом) узявся за дослідження музичного доробку Леонтовича, багато зробив щодо впорядкування і надрукування його хорів, які доти перебували в рукописах. Ясно, що така глибока заінтересованість спадщиною Миколи Дмитровича справила значний вплив на творчість самого Козицького. Особливо виразно відбилося на його чудових хорах, які виникли на основі мелодій і слів народних пісень.

Свій перший цикл творів такого типу — «Вісім прелюдів-пісень» — композитор присвятив світлій пам'яті М. Леонтовича. Проте це не означає, що Пилип Омелянович пасивно наслідував у чомусь нашого знаменитого хоровика. Він скористався його естетикою, принципами розбудови тих чи тих наспівів, своєрідним перетворенням видових і стильових засад багатоголосся, що так органічно інтегрувало специфічні манери народного й академічного співу. Козицький, як і його попередник, не став у художньому переосмисленні фольклорних мелодій на позиції композитора-догматика, зокрема щодо тлумачення їх форми. Він твердо дотримувався настанови на вільне трактування тієї чи іншої пісні, керуючись внутрішніми закономірностями кожного наспіву, пов'язаними з конкретними поетичними образами чи певними сюжетними ситуаціями.

Це проявилося у першому ж хорі прелюдів-пісень, в основі якого мелодія «Ой до того жита». То сумна розповідь про важку долю селянина-бідака в минулому. Козицький шляхом посутньої перегармонізації фольклорного наспіву надав творові чіткої тричастинності. При тому середній епізод виглядає як міні-розробка з нарочитим вивільненням кожної горизонтальної вокальної лінії. Подеколи, для надання звучанню стильової свіжості, композитор застосував досить вишукані хроматизми, несподівані ладові зсуви окремих співзвуч або ж блоків музичного викладу, прийоми імітаційного багатоголосся. Усе це вельми промовисто проявляється у деяких інших номерах циклу. На особливу ж увагу заслуговують два хорових скерцо — «Ой коляда, колядниця» та «Ой дуб, дуба», в основу яких покладено давні гумористичні мелодії. Звуковий склад обох обмежено двома суміжними нотами, що відкрило широкі можливості для варіантної розробки мотивів. Їх високохудожнє опрацювання спричинило значне розповсюдження хорів за межами України й колишнього Радянського Союзу.

Циклічність цілого ще більше проявилася у збірці «Чотири народні пісні». Тут використано зразки трудового фольклору, чим загострено соціальне звучаня музики. В розбудові тканини Козицький вдався до ще вишуканіших прийомів, трактуючи ту чи ту мелодію як свого роду поштовх до творення наскрізь оригінальних композицій. Особливо ж прикметним видається спосіб накладання наступного куплету на попередній, чим структура ніби стискається, стає наскрізною та значно динамічнішою.

Немало примітного й повчального також у третьому циклі-зібранні Пилипа Омеляновича — «Вісім українських народних новел», де саме жанрове визначення (новели) свідчить, що композитор поставив за мету (в порівнянні з попередніми циклами) ще вільніше підійти до проблеми хорових опрацювань народних мелодій. «Ой поїхав та пан Лебеденко» — розповідь про покарання гайдамаками поміщика за його знущання над підлеглими селянами й загравання з польською шляхтою. Автор і тут «розмиває» межі куплетів, прагне щонайтісніше пов'язувати музичний виклад з поетичними образами, персоніфікує учасників конфлікту — гайдамаків і пана Лебеденка. А гумористиче «Була в багача» — то картинка з народного життя, гіперболізований показ багацької дочки-одиначки («брови, як волоки, п'яти, як підтоки, сама, як

змія»). Сміхова культура народу дістала тут вельми правдиве творче вираження. Виділяється з циклу веснянка «Не стелися, зелений барвінку». Фактура в ній приваблює легкістю і прозорістю, тонко сплетеною звуковою мережкою. А що ж до художності, то пісня належить до кращих зразків національної акапельної літератури й стоїть в одному ряду з найвидатнішими хоровими мініатюрами М. Леонтовича.

Варто наголосити, що п'єси з перелічених тут циклів повсюдно звучали по українській землі, часто виконувалися далеко за її межами. Творчий імідж автора піднісся достатньо високо, належне мистецьке осилення його хорів свідчило про виконавські спроможності того чи того колективу. А в музичному світі, зокрема в тих країнах, де мешкало немало українців, П. Козицького справедливо іменували одним з майстрів-новаторів національної музичної літератури. Проте з огляду на певні причини (зосібна, у зв'язку з безпідставними звинуваченнями ряду тодішніх митців у формалізмі та інших «ізмах») Пилип Омелянович надовго відійшов від праці над хоровим переосмисленням народних пісень. Він знову повернувся до цього виду творчості значно пізніше, подавши серію обробок чеських, моравських, словацьких і польських пісень. Автор і в них проявив достатню майстерність у володінні хоровою фактурою і музичною формою. Проте щодо виявлення нових творчих засобів, нових прийомів художнього вираження вони поступаються перед попередніми творами.

Звісно, не одними хорами на основі народних мелодій композитор обмежив свої інтереси. В роки української революції Козицький звернув увагу на відродження автокефальної церкви. Природно, що він почав студіювати багатющі основи національної духовної музики, зокрема спадщину її великих творців М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, ознайомився з конкретними зразками церковної музики М. Лисенка, Я. Калішевського, О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича та інших авторів. Внаслідок з'явилося кілька духовних композицій, що незабаром посіли гідне місце у відправах української церкви. Деякі вийшли у світ у вигляді гектографічних відбитків, а згодом потрапили за кордон, у середовище національної діаспори, де були надруковані. Якраз та обставина спричинила багато неприємностей для Пилипа Омеляновича, якого сумнозвісні блюстителі «ідейної цнотливості» почали звинувачувати в «розповсюджуванні релігійної пропаганди».

У першій половині 20-х рр. П. Козицький написав немало інших п'єс для хору, як і популярних масових пісень на слова тодішніх поетів. Зокрема, виділяються три його диптихи, що їх родоначальником в українській музиці був П. Козицький. То вельми динамічні двочастинні сюїти, засновані на принципі гострого протиставлення похмурого, подеколи печального першого розділу з підкреслено моторним другим. Це «Риємо, риємо» — «На зелені килими» (сл. В. Чумака), «Червоним шляхом» («Голод», сл. М. Йогансена — «Нова Атлантида», сл. В. Сосюри), «Дивний флот» («Плач Ярославни» — «Дивний флот на сонці сяє», сл. П. Тичини). На особливу увагу заслуговує останній твір. Його частини позначені різким, аж до настроєвої полярності контрастом. «Плач Ярославни» відмітний вишуканою поліфонічною фактурою і сприймається як епічна хорова поема — вражаючий образ народного плачу. Для того, щоб правдиво передати смуток і горе поневолених людей, композитор вдався до розробки характерного музичного символу — мотивів та поспівок голосінь. На їх підвалинах заснована головна тема, яка уже зовсім в іншому — енергійному та мужньому аспектах прозвучала в кінцевому епізоді другої частини диптиха. Так автор об'єднав різні структурні блоки твору в єдину щодо змісту систему. Значну виражальну роль у «Дивному флоті» відіграє інструментальний супровід. У першій частині він мовби акумулює психологічний підтекст поетичних слів, а в другій — активно динамізує вислів, що спрямовує рух до центральної кульмінації твору. До речі, друга частина диптиха набула такого розповсюдження, що її ще в 20-і роки записала на грамофонну платівку всесвітньовідома фірма «Колумбія».

У хоровій музиці П. Козицький залишив чимало талановитих, справді новаторських композицій. Як здається, той вид музичної творчості був найближчий йому як митцеві. Перу цього автора належить і кілька солоспівів («Пробіг зайчик», «Коливалася флейтами», «Він шепнув мені», «Укрийте мене, укрийте», «А я у гай ходила», «Коли почую твій співучий голос» та ін.), де певний інтерес становлять спроби художнього осмислення музично-декламаційного вираження. У перечислених романсах щонайтісніше пов'язані живі людські інтонації з особливостями національного мовлення.

Незаперечно позитивний слід в історії української музики полишили інструментальні твори Пилипа Омеляновича — квартетні (Варіації на купальську тему, сюїти «Хореофрагменти» й на башкирську мелодію), де яскраво перетворені принципи сюїти-варіацій, симфонічні («Козак Голота», «П'ять мініатюр», поема «Партизанська донька»), ряд оформлень українських кінофільмів і театральних постановок.

Композитор написав також дві опери: «Жан Жірарден» (про події громадянської війни в Одесі) та «За Батьківщину» (про участь башкирів у боях з фашистами). Першу з них напередодні війни готував до постановки театр ім. Т. Шевченка. Але через трагічні події, що випали на долю народів колишнього Радянського Союзу, пов'язані з початком війни, прем'єра не відбулася. У повоєнний час Козицький твердив, що партитура опери загинула в окупованому Києві. Та після передчасної (27.IV.1960 р.) його смерті її виявили в архіві. Мабуть, композитор не зважився знову порушувати питання про постановку «Жана Жірардена» з огляду на безпідставні звинувачення багатьох видатних митців у формалізмі, які особливо загострилися після сумнозвісного рішення ЦК ВКП(б) про оперу «Велика дружба».

Шкода, звичайно, що нинішнє покоління так мало знає про музично-творчі надбання Пилипа Омеляновича, зосібна про його високомайстерні хори, засновані на самобутньому перетлумаченні народних наспівів.

Досі мовилося про музичну творчість П. Козицького. Та поряд з тим був він активним працівником на музичній ниві України, справжнім художником-громадянином, визначним будівничим національної культури. З перших років на мистецькому фронті композитор посів позиції діяльного трудівника в різних галузях української музики. Він однаково успішно виступав як диригент-хоровик, зокрема в роботі з молодими шанувальниками співу, як ерудований викладач історії музики, який доклав немало знань і зусиль для підготовки молодих учених-дослідників. Пилип Омелянович був добре обізнаний з пісенною культурою свого народу, готував збірники мелодій і публікував наукові розвідки про фольклорні багатства України.

Вельми помітний слід у музикознавстві полишили теоретичні праці Козицького про улюблених майстрів музичного мистецтва Миколу Леонтовича й Кирила Стеценка. Він постійно дбав про редагування і видання їх чудових творів, як і всієї спадщини Миколи Лисенка. А крім усього, Пилип Омелянович визначився як чесний і принциповий керівник національного музичного процесу. З перших же днів після революційних подій 1917 року він очолював різні творчі організації — Товариство ім. М. Леонтовича, Вищий музичний комітет Народного комісаріату освіти, Всеукраїнське товариство революційних музик, Спілку композиторів, Хорове товариство, керував кафедрою історії української музики в Київській консерваторії. Здавалося, що жодної мистецької акції в Україні не відбулося без його активної і вельми плідної щодо конкретних результатів участі.

Тому пам'ять про Пилипа Омеляновича Козицького, всебічно ерудовану людину, видатного громадського діяча назавжди залишиться у серцях і споминах людей, що знали його, як і тих, хто щиро вболіває розвоєм національної музичної культури в Україні.

Микола ГОРДІЙЧУК

Київ

(Різдвяний цикл)

Серед усього огрому української духовнопісенної творчості особливе місце посідають пісні на честь Різдва Христового. Саме різдвяні пісні з давніх давен впродовж століть є чи не найбільш улюбленими у кожній українській християнській родині. Це й не дивно, адже, як писав І. Франко «Різдвяні свята — се без сумніву, найпоетичніше свято у слов'ян,ба й у всіх народів християнських» [1].

Найдавніші записи текстів українських різдвяних пісень (крім позалітургійних творів, тобто крім позацерковнообрядових текстів) датуються серединою XVII ст. [2], проте, без сумніву, пісні на цю тематику творились в Україні, щонайменше починаючи від кінця XVI — початку XVII ст. Водночас зауважимо, що генеза різдвяних і ширше, духовних пісень, сягає своїм корінням у раннє середньовіччя з його багатою гімнографічною творчістю. Саме у церковній гімнографії закорінено увесь наш духовнопісенний набуток XVII—XVIII ст., в якому творчо, у руслі тогочасної бароккової естетики переосмислено музично-поетичну спадщину давніх греко-візантійських та латинських гімнографів. «В наших колядах,— писав І. Франко,— є чимало ремінісценцій і гімнів латинських, і пісень церковних німецьких і польських, і навіть дещо трохи слідів впливу середньовікової драми релігійної» [3].

Різдвяні пісні, як зрештою і всі українські духовні пісні, є невід'ємною складовою усієї європейської духовнопісенної спадщини, мають з нею спільні типологічні ознаки, що дає можливість висвітлити до певної міри тотожні шляхи їх розвитку [4]. Певна річ, що цьому слід завдячувати особливому геополітичному розташуванню України, її тісним зв'язкам з католицьким та протестантським світом [5], де духовнопісенна творчість досягла розквіту значно більшого, ніж у греко-візантійському ареалі [6]. Українська культура, як культура відкритого типу розвивалась у річищі прогресивних європейських бароккових тенденцій, хоча водночас зазнавала певних впливів і греко-візантійської культури. Втім, засвоєння бароккових особливостей на українському грунті мало свої часові виміри та етностильові особливості, що, в свою чергу, безперечно, знаходило адекватне відображення і в різдвяних піснях.

У кожній національній культурі цей жанр музично-поетичної творчості зароджувався не одночасно. Приміром, у Польщі різдвяні пісні поширились завдяки впливам, насамперед з сусідніх Чехії та Німеччини (у XV ст.), проте, як пише А. Швейковська, «трудно припустити, щоб різдвяні пісні не співались раніше, однак документи про це мовчать» [7]. Лише згодом, у XVI ст. з'являються перші польські публікації різдвяних пісень переважно у формі додатків до богослужбових та релігійно-дидактичних книг, а також і як окремі видання, зокрема у вигляді так званих «метеликів» («друків ульотних»).

Нового розвитку польська різдвяна піснетворчість набула (на переломі XVI—XVII ст.) з часу появи в друці творів С. Гроховського,

[1] *Франко І. Я.* Наші коляди. В кн.: Повн. зібр. тв.— К., 1980.— Т. 28.— С. 17.
[2] *Возняк М.* Матеріали до історії української пісні і вірш. Українсько-руський архів.— Львів, 1913.— Т. IX.— С. 164.
[3] *Франко І. Я.* Наші коляди.— С. 22.
[4] *Маркова О. М., Подолян Л. Г.* Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення.— Одеса, 1992.— 14 с.
[5] *Ісаєвич Я. Д.* Українська культура в середньовіччі і на світанку нової доби. В зб. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.— К., 1992. Вип. 1.— С. 31—49.
[6] З цього приводу І. Франко в статті «Наші коляди» написав: «пісень набожних» грецький устав церковний не знає; в церкві православній в Росії вони не існують, а введені почасти в богослужіння, вони являються тільки в церкві греко-католицькій, уніатській».— С. 7.
[7] Polskie kolędy i pastoralki. Wydrala i opracowala Anna Szweykowska. Krakòw, 1985.— S. 149.

К. Твардовського, В. Коховського та, насамперед, Я. Жабчиця[8]. Його «Симфонії ангельські» (1630) стали новим етапом у розвитку польських різдвяних пісень. Новаторство Я. Жабчиця полягало у «перенесенні ритмічної та строфічної системи і навіть фразеології світської пісні на грунт релігійної пісні»[9]. Започаткування Я. Жабчиця в значній мірі розширило тематику різдвяних пісень. Їхні тексти чимраз більше ряснють світськими мотивами, особливою теплотою відзначаються потужні ліричні струмені, наснажені власним світосприйняттям творців пісень. З'являються нові різновиди різдвяних пісень. Серед них найбільш популярними стають пасторалки та колискові Ісусові. З часом різдвяні пісні дедалі більше демократизуються, в них навіть проникають патріотичні мотиви. Яскравим прикладом цього є пісня Ф. Карпінського «Bóg sie rodzi» (1792 р.). Творче поєднання християнської тематики з різноаспектними світськими мотивами уможливило широку популярність різдвяних пісень у Польщі не тільки у минулих століттях, але й по сьогоднішній день.

До певної міри тотожний шлях у своєму розвитку пройшли і українські різдвяні пісні. Найдавніші їх записи (як і польських) знаходимо у рукописних збірниках та богослужбових книгах, але (на відміну від польських) лише з середини другої половини XVII ст. Втім, з цього приводу маємо усі підстави говорити про українські різдвяні пісні те, що А. Швейковська твердить про польські пісні на Різдво Христове, а саме: мало ймовірно, щоб українські різдвяні пісні не існували значно раніше, не зважаючи на відсутність рукописних чи друкованих джерел. Свідчення цьому є хоча б те, що найдавніший відомий нам запис української духовної пісні датується 1604 р. Це воскресенська пісня «Нині веселий нам день настал», яку вписано на останньому аркуші «Учительного Євангелія» XVI ст.[10] Слід згадати у цьому зв'язку й різдвяні вірші Памви Беринди, Кирила Транквіліона-Ставровецького та Олександра Митури, які були створені на початку XVII ст.

Українська різдвяна пісня XVII—XVIII ст., розвиваючись у європейському руслі духовнопісенної творчості, теж еволюціонує у напрямку секуляризації християнської образності. Вона, як справедливо констатує Б. Криса, «модифікується, відбиваючи зміни як у людському світовідчутті, так і в жанрово-структурних особливостях літератури»[11]. Зауважимо, що в рівній мірі це стосується й музики.

Виявляє українська різдвянопісенна творчість передовсім на тематичному рівні також нерозривний генетичний зв'язок з європейською церковною драмою, насамперед різдвяною латинською та німецькою. Чи не найкращим прикладом цього може бути старовинна пісня «Не плач, Рахиле», свідчення чому її «діалогічний» характер. Особливо звернено на це увагу у почаївському «Богогласнику», де в ремарці до тексту наголошено, що в пісні розповідається про Рахиль, яка «плачет о отрочатах «от Ірода ізбієнних, півец ю утішает» («Богогласник», № 4). Як справедливо зауважив Д. Чижевський «Жах, бруд, жорстокість належали до тих елементів, що, в контрасті з красою та величчю сакральної (святої) сфери або історичних подій чи символічної ідеологічної тканини, що розгорталась перед глядачем на сцені,— мали викликати зворушення в глядача, струсити їх, привести їх до того «афективного» стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія»[12]. Все це

[8] Про це детальніше див.: Липатов А. В. Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи.— М., 1979.— С. 39—99.

[9] *Smosarski J.* W kręgu dawnej koledy. In: Oblicza świat. Warszawa, 1990.— S. 24.

[10] Вперше цей текст виявив М. Петров та подав про нього інформацію у своєму «Описании рукописных собраний, находящихся в городе Киеве».— М., 1896. Вып. II.— С. 1. Тепер рукопис зберігається в ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України, ф. ДА (П), № 529, арк. 536—536 зв.

[11] *Криса Б.* Різдвяні та великодні вірші в українській поезії XVII—XVIII ст. // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка.— Львів, 1990. Т. 221.— [illegible] 34.

[12] *Чижевський Д.* Поза межами краси (До естетики барокової літера[illegible]и).— Нью-Йорк, 1952.— С. 19.

наявне у згаданій нами щойно пісні, створеній, безперечно, під впливом середньовікового театрального мистецтва, текст якої щедро «пересипаний» характерною барокковою лексикою: «утро смертельное січет косою», «трава мертва», «Ірод злосливий... меч обнажет і убиваєт», «кровей... ліются ріки» тощо.

Не можна не згадати й те, що наші різдвяні пісні були невід'ємною складовою тогочасних українських театральних дійств XVII—XVIII ст.— народного лялькового театру, вертепу та шкільної драми, які, в свою чергу, теж сягають своїм корінням у давнє європейське сценічне мистецтво. Аналогічно, як, скажімо, у чеській «яслічці», польській «бетлейці» чи єзуїтській шкільній драмі в українських тогочасних п'єсах використовувалась музика, насамперед духовна. Аргументовано доводить це у своїй нещодавно виданій монографії Л. Корній [13]. Зауважимо, що в українських п'єсах звучали передовсім уже досить відомі музичні твори, зокрема популярні різдвяні пісні: «Ангел пастерем вістил» (широко відомий переклад латинського гімну «Angelus pastoribus, dixit vigilantibus»), «Глас слишав в Рамі», «Христос Рождається, славіте» [14]. Згадані пісні дуже часто зустрічаються в українських пісенних збірниках XVII—XVIII ст. Існували також збірники, які, в основному, складались з текстів різдвяних пісень, що використовувались у вертепі чи шкільній драмі [15].

Водночас до цих театральних вистав спеціально деколи створювались музичні номери. Відомо, приміром, що Г. Кониський до своєї драми «Воскресіння мертвих» (1747 р.) сам написав духовноморалізаторську пісню «Два рази сліп», згодом дуже популярну, яка увійшла до найбільшої і найпопулярнішої в народі фундаментальної збірки набожних пісень — почаївського «Богогласника». Г. С. Сковорода, як вважала О. Шреєр-Ткаченко, очевидно, склав для бурсацького мандрівного вертепу різдвяну пісню «Ангели, знижайтеся» [16].

Незважаючи на тісний зв'язок української різдвяної пісні з театральним мистецтвом, вона «є далеко більш строгою і поздержливою, коли ходить о реалістичне мальовання деталей, ніж пісні німецькі і польські, і тільки де-не-де проскочить дві-три побутові рисочки» [17].

Певну типологію сходжень з західноєвропейською духовнопісенною творчістю українські різдвяні пісні виявляють у своєму розвитку не тільки на сюжетно-тематичному та жанрово-функціональному рівнях, але й на рівні музичного начала. Проте якщо проблема дослідження джерел тематики поетичних текстів уже неодноразово була об'єктом уваги дослідників, то питання вияснення походження музичної лексики різдвяних пісень та, загалом, усіх українських духовних пісень залишається майже не розв'язане. Однією з основних причин є недостатньо розроблена джерелознавча база, тобто далеко не повно опрацьовано усі можливі нотні рукописні збірники XVII—XVIII ст., яких чимало в бібліотеках України та поза її межами, передовсім у Росії та Польщі. Тому

[13] *Корній Л.* Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст.— К., 1993.—188 с.

[14] *Там же.*— С. 140—141. Щойно названі пісні використані Димитрієм Тупталом в його «Комедії на день Рождества Христова», музично-сценічну реконструкцію якої здійснено Е. Левашовим // Див.: Дмитрій митрополит Ростовский. Рождественская драма или Ростовское действие.— М., 1989.— 280 с.

[15] Наприклад, такими збірниками є пісенники з рукописних фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (ф. АСП, № 181, ркп. поч. XVIII ст.) та Єкатеринбурзького університету в Росії (№ 1065676). Про єкатеринбурзький збірник, який виявлений археографами біля Вятки, повідомляє у своїй статті «Духовные стихи Вятского края» М. Казанцева. Див. збірник «Из истории духовной музыки».— Ростов-на-Дону, 1992.— С. 89—90. До речі, на Південній Вятці українські духовні пісні були добре знані, якщо виходити з матеріалів невеличкого (з 151 позиції) покажчика духовних пісень (українських тут зафіксовано понад 20, в тім числі і різдвяних), що виявлені у місцевих рукописних збірниках XVIII—XIX ст. Див.: *Петрова Л., Казанцева М.* Духовные стихи в рукописной традиции Вятского края (По материалам БАН и УрГУ) / К истории книжной культуры Южной Вятки.— Ленинград, 1991.— С. 78—93.

[16] *Шреєр-Ткаченко О. Я.* Григорій Сковорода — музикант.— К., 1972.— С. 60.

[17] *Франко І.* Наші коляди.— С. 21.

передчасно робити якісь остаточні висновки. Втім, видається в достатній мірі переконливою теорія, згідно якої джерелами духовних пісень є гімнографія (національна та західноєвропейська), фольклор (пісенний та танцювальний), а також, до певної міри, професійна музична творчість, насамперед хорова та інструментальна. Але й ці жанри мистецтва на сьогодні в українському музикознавстві та фольклористиці досліджені ще не в повній мірі, а це в свою чергу теж ускладнює виявлення мелодичних витоків духовнопісенної творчості XVII—XVIII ст.

Ключовою проблемою в дослідженні джерел різдвяних пісень є питання виявлення взаємодії їх нотних текстів з музичним фольклором, який, на думку більшості вчених, досить істотно позначився своїм впливом на цих піснях, причому не тільки в українській музиці, але й у західноєвропейській. Це дало підстави К. Квітці та А. Хибінському навіть зарахувати всі духовні пісні до надбань народної творчості. А. Хибінський класифікував народні мелодії як танцювальні, ліричні та релігійні [18]. Він також зазначав, що «помилковий є погляд, згідно якого релігійні пісні співані народом не належать до народної музики» [19]. Подібних поглядів дотримувався також К. Квітка, оскільки включив до другого тому «Етнографічного збірника» (Київ, 1922) ряд пісень з «Богогласника».

З цього приводу видатний український фольклорист Ф. Колесса писав: «У принципі не маємо нічого проти широкого розуміння народної пісні, все ж таки не можемо погодитись з тим, щоб межи колядками й щедрівками вміщувати звісні з Богогласника й інших книжних джерел коляди, як «Види Бог, види Творець» (№ 186), «Весь мир погибає» (№ 133), «Ой дивнеє народження Божого Сина» (№ 174), «Предвічний на землі вродився» (№ 175), «Цвіт змисленний нині розцвівсь» (№ 176). Тим більше, що ці коляди живуть в усній традиції власне «під контролем» друкованих видань з текстом і нотами» [20].

Ця думка Ф. Колесси має суттєве методологічне значення, адже навряд чи можна беззастережно зараховувати до народних пісень твори книжного напівпрофесійного походження. Зрозуміло, що як народні, так і різдвяні пісні ріднять між собою чимало чинників: строфічність, методика, метроритм, версифікація тощо. Проте різдвяні пісні є продуктом передовсім індивідуальної, авторської творчості, що, зрештою, «паспортизовано» акровіршами, які є прямим виявом особистісного начала.

Оскільки творці різдвяних пісень були не завжди настільки музично обдаровані, щоб компонувати мелодії до своїх поетичних текстів, вони вдавались до надбань фольклору. Відомо, що вже від XIII ст. така практика починає набувати поширення в Європі, а уже перед добою Реформації існувала досить активна традиція взаємообміну мелодичними текстами між духовними та світськими піснями. В західноєвропейській думці це явище отримало назву «контрафактура». Пише про це, приміром, в одній із своїх розвідок відомий музиколог В. Зуппан, який на ряді прикладів переконливо ілюструє, як німецькі мелодії «підставлялись» під релігійні тексти і в такому вигляді друкувались у збірниках духовних пісень, що призначались для домашнього позацерковного музикування [21].

Контрафактура була одним з рушіїв розвитку не тільки західноєвропейської різдвяної духовнопісенної творчості, але й української. Перш за все це виявляється у загальних рисах пісень: в характерних мелодичних зворотах, в ладовості, повторюваності окремих мотивів та фраз, чітко виражених народнотанцювальних ритмах тощо. На думку О. Шреєр-Ткаченко, майже чверть пісень почаївського «Богогласника»

[18] Посилання за виданням: *Bartkowski B.* Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy. Kraków, 1987.— S. 46.
[19] Цитата за вид.: Bartkowski B. Polskie śpiewy... S. 47.
[20] *Колесса Ф.* З царини української музичної етнографії. В кн.: Музикознавчі праці.— К., 1970.— С. 278.
[21] *Suppan W.* Hymnologie und Volksliedforschung. In: Handbuch des Volksliedes. München, 1975.— S. 517—525.

мають істотну подібність з конкретними українськими народними піснями. Водночас вона цілком слушно зазначала, що «трудно остаточно встановити першоджерела, бо дуже можливо, що ті інтонації й мелодичні звороти, які ми тепер сприймаємо як типові для народної пісні (часто цілком конкретної) в той час такими не були, увійшли в народну пісню пізніше, в процесі її історичного розвитку»[22]. Тому лише в тих випадках, коли відомо більш менш точно час творення народної та різдвяної пісні, можна з певною долею застереження встановити, чий мелодичний варіант ліг в основу тієї чи іншої пісні. Як свідчать музикознавчі дослідження наших та західноєвропейських вчених, виявлення джерел можливе лише в небагатьох випадках. Чи не єдине, про що можна з достатньою певністю говорити, полягає у тому, що мелодика різдвяних пісень була своєрідним полем «інфільтрації» народних мелодій. Проблема виявлення інтонаційних джерел духовнопісенної творчості, вважає Б. Бартковський, є «винятково важка і вимагає особливих порівняльних студій, в яких є необхідна співпраця гімнологів з музичними етнографами. Необхідні тут також історичні дослідження оперті на ще мало, на жаль, значні джерельні відомості»[23].

Порівняльні текстологічні студії необхідні і з огляду на маргінальний характер українських різдвяних пісень. Особливу увагу необхідно звернути на їх місце у слов'янському релігійно-культурному середовищі. Цікавий приклад з побуту українсько-польського пограниччя аналізує у своїй розвідці Є. Бартмінський[24]. У його статті йдеться про давню, але непроминущу й по сьогодні традицію спільного почергового виконання в українських та польських сім'ях різдвяних пісень та коляд обидвома мовами. «Деякі тексти,— пише Є. Бартмінський,— є типовими мовними мішанинами, важкими для однозначного класифікування»[25]. Водночас вчений слушно наголошує, що визначити механізми, які «генерують такі тексти є дуже складно»[26].

Добре відомі були українські різдвяні пісні й у Сербії, можливо, завдяки тому, що ще у 1733 р. архієпископ Рафаїл Заборовський на прохання сербського митрополита Вікентія Івановича послав до Карлівецької школи кращих випускників Києво-Могилянської колегії. Був серед цих українців і Михайло Козачинський, який чимало прислужився сербській культурі[27].

В архіві О. Позднєєва серед чернеток його неопублікованих праць є опис сербського рукописного пісенного збірника XVIII ст., який тепер зберігається у Слов'янському відділі Національної бібліотеки Франції. У збірнику поряд з численними сербськими народними піснями записано близько 20 українських духовних пісень, серед них вісім різдвяних: «Предвічний родился под літи», «Бог предвічний», «Дивная новина», «Ангели, знижайтеся» та інші[28]. Наявність групи різдвяних пісень у цьому співанику свідчить не тільки про популярність українських духовних пісень у Сербії, але й про певний український вплив на структурування сербських пісенних збірників.

Важливе значення мають порівняльні текстологічні дослідження тих різдвяних пісень, які побутували в українському, білоруському та

[22] *Шреер-Ткаченко О. Я.* Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку. Дис. канд. мистецтвознавства.— К., 1947.— С. 136.

[23] *Bartkowski B.* Polskie śpiewy..., s. 48.

[24] *Bartmiński J.* Szczodry wieczór — szczedry weczir. Kolędy krasiczyńskie jako zjawisko kultury pogranicza polsko-ukraińskiego. In: Polska—Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. Przemyśl, 1990. T. 1.— S. 271—284.

[25] *Там же.*— С. 277.

[26] *Там же.*— С. 277.

[27] Чимало цікавого про культурні українсько-сербські взаємини у XVIII ст. можна знайти в кн.: *Павлюченко О. В.* Україна в російсько-югославських суспільних зв'язках. Друга половина XIX — початок XX ст.— К., 1986.— 208 с. // *Колибанова К. В.* Українсько-сербські культурні зв'язки XVIII сторіччя.— К., 1993. Про українські впливи у XVIII ст. на Балкани зазначає Н. Герасимова-Персидська у статті «Взаємини «Схід—Захід» у слов'янській музиці доби бароко» // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів.— К., 1993.— С. 75.

[28] Відділ Рукописів Російської державної бібліотеки, ф. 788, картон 2, № 1.

російському середовищах. Виявлення автентичного джерела тієї чи іншої різдвяної пісні, простеження шляхів їх можливої парадигмізації, серед них і мовно-національної, є надзвичайно важливою і принциповою проблемою. Очевидно, уже нарешті настав час, коли потрібно, і в багатьох випадках це можливо, підійти до цієї проблеми науково, без жодних викривлень чи «пересмикувань» фактів та джерел. Можливо, тоді матимемо менше таких прикрих помилок, яких припустився, скажімо, П. Охріменко, коли в своїй статті, присвяченій українсько-білоруським літературним взаєминам, стверджує, що, приміром, такі відомі різдвяні пісні як «Нова радість стала», «Пред літи родився» мають свої першоджерела у «Богогласнику»[29]. Передовсім про конкретні першоджерела переважної більшості пісень говорити дуже важко в силу цілого ряду об'єктивних та суб'єктивних факторів. По-друге, твердження, що ці пісні «мають свої першоджерела» у почаївській антології є неправильне, бо записи згаданих різдвяних пісень відомі ще від кінця XVII — початку XVIII ст., про що свідчать українські рукописні пісенні збірники того часу. Водночас було б неправильно, з огляду на дуже тісні українсько-білоруські взаємини кінця XVI—XVII ст., відкидати іншу думку вченого про те, що в «Богогласнику» є деякі білоруські духовні пісні. Однак для цього потрібна виважена аргументація, грунтована на цілому комплексі досліджень: джерелознавчих, літературознавчих, музикознавчих, мовознавчих тощо.

Певним внеском у вивчення українсько-білоруських культурних взаємин стала монографія Л. Костюковець «Кантовая культура в Белоруссии» (Мінськ, 1977 р.), в якій чимало місця присвячено різдвяним пісням. На особливу увагу в цій праці заслуговує питання дослідження ритмоформул та ритмоінтонацій, якими просякнуті українські та білоруські різдвяні пісні, виявлення їх типологічних подібностей тощо. Знаменно, що Л. Костюковець розглядає цю проблему у єдиному загальноєвропейському духовнопісенному контексті.

Здавалося б, що велика популярність різдвяних пісень в Україні мала б уже давно спонукати музикознавців до спеціальних досліджень цих пісень, але, як не прикро, цього не зроблено і по сьогодні, за винятком окремих фундаментальних праць літературознавців та істориків культури: І. Франка, І. Свенціцького, К. Сосенка, О. Пчілки, В. Гнатюка та деяких інших вчених.

Думається, що необхідно усталити також термінологічний апарат щодо різдвяних пісень, які в різних наукових публікаціях називаються то колядками, то псальмами, то духовними кантами. Як свідчать українські рукописні збірники XVII—XVIII ст., назва «колядка» не зустрічається у жодному з них. Цей термін з'являється у нас щойно в рукописній традиції XIX ст.[30] В переважній більшості випадків, залежно від регіональних рукописних традицій, текстам пісень передувала назва: «Пісєнь на Рождество Христове», або «Псальма (кант) на Рождество Христово». Тому термін «колядка» найбільш прийнятий до пісень світського спрямування, тобто тих, які прийшли до нас з незапам'ятних часів.

Однією з основних причин поверхового дослідження різдвяних пісень XVII—XVIII ст. українськими музикознавцями є недостатність науково опрацьованої джерелознавчої бази. Вона повинна бути створена на матеріалі багатьох сотень рукописних пісенних збірників минулих століть, які містять унікальні, найбільш наближені до протографа музично-поетичні тексти різдвяних пісень, які у фольклорному побутуванні зазнали змін.

Дрогобич *Юрій МЕДВЕДИК*

[29] *Охріменко П. П.* Взаємозв'язки давніх української і білоруської літератури // Українська література XVI—XVIII ст. та інші слов'янські літератури.— К., 1984.— С. 89.

[30] Тоді ж слово «коленда» починає вживатись і у польських рукописних пісенних збірниках.

ПОЕТ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ

(З нагоди 130-річчя від дня народження Мусія Кононенка)

Прийшов час ширше розповісти про майже зовсім забутого за останнє півстоліття поета, прозаїка, драматурга, перекладача, публіциста, фольклориста, літературознавця, лексикографа, педагога, громадського діяча Мусія Кононенка (найвідоміший псевдонім — Школиченко; роки життя 1864—1922). Автор семи поетичних збірок, ряду окремих видань поем і казок, він донедавна кваліфікувався як реакційний романтик, твори якого переростають «в одверту буржуазно-націоналістичну тенденцію»[1]. З цієї причини не перевидавався, коли не брати до уваги кілька віршів у двох поетичних антологіях. А Кононенко ж, нехай письменник, можливо, й не першорядний, але винятково обдарований у кращих творчих виявах непересічним хистом чутливого лірика, цікавого епічного поета, майстра громадсько-політичної сатири. Добрий знавець народних побуту і творчості, «тарасівець» (приятель керівника цієї когорти борців за самостійну Україну М. Міхновського), він підпорядкував художнє слово патріотичному вболіванню за долю рідної країни, нації, людини.

Побачив світ 22 серпня 1864 року у низенькій старій хаті в селі Турівці на Пирятинщині. Родовід, за сімейними переказами, вів від запорожця Конона; батьки ж були кріпаками Андрія Марковича, автора «Історії Малоросії» (в нього гостювали, бували Шевченко і Куліш, В. Забіла і М. Глинка, навіть Пушкін). У двох книжках рукописних «Споминів» Кононенка, що зберігаються в Інституті літератури АН України, наведено багато цікавих біографічних подробиць — у т. ч. про те, за яких обставин здійснилося, хоча не одразу, палке бажання Мусія вчитися, про переробку ним малозрозумілих російських віршів із «Родного слова» Ушинського по-українськи. Мав хлопець успіх серед сільських дітей і як казкар; фабули все брав із розповідей матері й сусідів про кріпацтво й панів. А про те, як юний поет перейшов до віршування по-українськи (від наслідувань російської учбової лектури), подане цікаве свідчення в біографічній частині «Української музи»: «коли Мусій, і не гадаючи, що віршувати можна «мужицькою» мовою, показав котрусь російську спробу братові Якову, той дописав кінець мовою рідною й відповів здивованому братові: «А чому ж не можна? Адже у нас співають пісні, а пісня то все ж одно, що вірші»[2].

Козачком поміщиці Фриз опинився Мусій у Києві, що вразив і зачудував його. А вже 1875-го р. за сатиричні вірші про п'яного зустрінутого монаха побував у Старокиївському участку, де з «педагогічною» метою йому показали кутузку. В ту пору запізнався з українськими творами: особливе враження справили «Катерина» й «Наймичка». Відтоді нерідко на Шевченка взорувався, перекладав по-українськи («Близнецы»), досліджував у статтях патріотичні та колискові мотиви 1883-го р., коли професор медицини Олексій Шкляревський, у якого працював тоді Кононенко, зібрав за підпискою сто карбованців,— Мусій «пішов на волю — готуватися на народного вчителя». Тоді ж у Києві вийшла його поема «у народному стилі» «Нещасне кохання». Ця мелодраматична історія кохання сироти Олени й одруженого лісника «Ладимера» написана коломийками, що місцями добре відтворювали щирість ліричних відступів і почуттів, символічну мову рослин, дерев.

1885-го року, коли юнака забрали в москалі, вийшла його дебютна книжка «Ліра». Її автор віддав данину традиції сентиментальній, романтичній (балада «Відьма» близька до народного переказу «Як відьма закликає до себе чарами людину» з II-го тому «Записок о Южной Руси» Куліша.— 1857.— С. 39; запис Л. Жемчужникова з Пирятинщини), спробував сили в гумористичній мініатюрі («Як була я ще

[1] УРЕ.— 1962.— Т. 7.— С. 164.
[2] Українська муза (Антологія... Під ред. О. Коваленка).— К., 1909.— С. 533.

маленька...», «Сама собі») тощо. Культивував плідну форму сповідальних монологів демократичних персонажів («Дума засватаного парубка»), виявив потяг до освоєння літературної (бароккове «Бороттє життя зі смертю») та фольклорної традиції. У «Лірі» взагалі питома вага народнопісенних акордів — немала («Дума», дві колискові). «Пісня молодиці над колискою першого сина», наприклад, поширена до меж віршової новели. Маємо досить докладну експозицію (інтер'єр хати, опис праці незаможних хазяїв). Автор «навів» повністю спів-імпровізацію матері та завершив пісню нетрадиційною постпозицією. Заколисна синові насичена збагачуючими обраний жанровий прототип подробицями життя «так да сяк» батьків Бориска, строкових робітників, і візіями матері. Вона бачить сина москалем, уявляє його калікою-сиротою, врешті підкріплює виспіване апелюванням і цитуванням оповідей про солдатчину свого діда. Немало в пісні й власне колискового — від мотивів і стилістики до астральної символіки і звукового інтонування (рефрен «А—а—а—а—а!» з його інкантаційною функцією). Зміст же материнського співу відомий у поезії ще з часів «Науки» С. Руданського: «Служи, сину, царю, Богу», «Слухай старшеє начальство». Та фінал твору самобутній: він гармонізує вбогість і труднощі життя подружньою ніжністю (жартівливо-серйозна репліка чоловіка про майбутню «діток цілую сім'ю»).

Кононенко-військовик мав змогу читати «Громаду» Драгоманова, запізнатися з Глібовим, вже сліпим, але приємним, у якого бував часто і схиляв до публікування в галицьких часописах, та в Мотронівці — з Кулішем — «сивим і надзвичайно гордим» (питав його про причини зміни в ставленні — на зневажливе — до Шевченка: див. «Спомини».— Розд. XXVI). У війську записував солдатський фольклор; бачене там згодом описав у оповіданні «На побивку». В цей період окремо вийшла казка для дітей «Москаль, змій та царівна» (1889). В цьому, як і в наступних такого роду виданнях («Багатий Марко», «Син Напоминай», «Коваль та однооке лихо», «Лис Микита»), виявлене поряд із фольклорною основою й авторське творче начало (в тій казці з давнім мотивом змієборства, приміром,— у цікавій рамці про вирій, ліричних відступах, контамінації різноджерельних мотивів). Загалом же ці вдалі спроби Кононенка в жанрі літературної віршової казки заслуговують перевидання у «Веселці» (як і твори Т. Романенка) та згадки в одному ряду з «Книгою казок віршем» Б. Грінченка, творами Б. Лепкого й ін. Їх об'єднує творення не наслідувального типу казки,— такого, де художній лад і склад твору вже тільки моделюється національною художньою фантазією.

Кінець 80-х — початку 90-х рр. для Кононенка-службовця (одинадцять років — на залізниці) був часом світоглядного формування, розширення ідейних і творчих обріїв, участі в роботі українських гуртків і громад, виступів із власними творами в «Зорі», «Буковині», «Правді». Він, автор дослідження «Психологія українського патріотизму», входить в коло інтелігенції. Добре знав В. Антоновича, О. Кониського, В. Науменка, Ст. Носа (присвятив їм сторінки «Споминів»), також Т. Рильського, П. Житецького, М. Лисенка, корифеїв театру, І. Нечуя-Левицького. Тяжів до молоді кола О. Кониського (С. Єфремов і ін.), «плеядівців» й особливо «тарасівців». Листувався з М. Міхновським і присвятив йому один із віршів (архів Кононенка містить лист-вітання від ідеолога самостійництва з нагоди одруження поета з учителькою з Вороніжа Т. Сафоновою в 1895 р.).

Усе це спричинилося до певних змін у творчості. Лірика «талановитого народного самородка» (М. Ільницький) так само пройнята «щирим патріотичним чуттям», дає «гарні малюнки життя» (О. Коваленко),— й у книжці «Струна» (1908, це підсумок праці чверть століття) сентиментальний початківець «Ліри» відчув себе громадянином, сатириком-реалістом. Не випадково збірку відкрив відомий «Заповіт Ярослава Мудрого» з його до сьогодні актуальною осторогою нащадкам князя: «щоб згода між вами була», бо «Коли ж буде незгода у вас,

То загинете ви, мої діти, та загубите й край дорогий — Буде лихо тяжке він терпіти»[3]. Центральна тема історичних доль України оформлена, зокрема, через болючі звинувачення перевертням, «не любистком — блекотою при місяці вмитим» («Дніпрові скарги»), символіку змісту трагедійного («Батуринські руїни»), рецепцію народного мелосу («Перепілка»: розгорнута алегорія відсилає до пісні про біду чайки-небоги).

В традиціях фольклорних «жіночих невільничих псалмів» написано один із кращих у збірці вірш «За нелюбом». Становище його ліричної героїні, навіть у порівнянні з її літературними «подругами» з віршів «Догадуюсь, яке життя погане...» У. Кравченко, «Жіноча доля» П. Думки, «Жіноча пісня» М. Пулевича тощо,— вельми драматична. Зворушливий монолог-саморозкриття «отруєного серденька» переконує в цьому ефективними засобами ретроспекції й антитези: колись було косу шовкову любий милував, а тепер до кіс розплетених руки нелюба торкаються «І отрутою холодною. Аж у серці окликаються». Оригінальний розвиток мотиву, композиція переконують: поезія є творчою розробкою народнопоетичних імпульсів — наприклад, пісень про родинне життя на зразок «Ой давно, давно» чи «Оддала мене мати».

Драматизм ситуації в поезії «Сирота», художньо узагальнюючі факти біографії автора розкриваються крізь фольклорно-романсову призму життєвої правдивості. Віднайдений власний ракурс зображення зумовлює промовистість деталей, відкритість у життя мистецького фіналу («Шапчину ж стареньку і досі Несе у руках сирота...»). Сама конкретика образу сироти дещо виокремлює його від зображених без виходів за межі умовно-поетичних форм народної пісенності в «Сирітці» Крижан-паші, «Сиротині» П. Залозного, «Кажуть люди — світ широкий» В. Тарноградського.

Збагачення традиційного образу при збереженні загального типологізму з фольклорно-літературними його прототипами виявляє й вірш «Кобзар» М. Кононенка, що не зводиться до трафарету — докладного опису перепочинку старого співця в колі дітей. Не поступаючись ліризмом творам С. Воробкевича, О. Доорохольського й ін., новий «Кобзар» набуває патріотично-дидактичного звучання в піднесеній тираді співця, відбиває широке коло фольклорних знань поета. Доречно й тактовно ввів він у другу частину злегка «аранжовану» рідкісну пісню про «матір-вдовицю», за якою прийшла смерть. Скупими подробицями автор передає емоційний вплив на дитячу аудиторію, особливо сильний у моменті кульмінаційному, коли люта зводить косу, а дрібні діти зворушливо-самовіддано її благають. Свого роду творчий експеримент, «Кобзар» Кононенка — індивідуальний вияв пошуків письменства XIX — початку XX ст. шляхів поєднання літературного й фольклорного текстів у межах одного твору (пригадаймо «Сліпого» Шевченка, твори П. Куліша, Д. Мордовця, Г. Хоткевича й ін.).

Менш вдалим, на жаль, виявився інший експеримент Кононенка — наповнення сучасним змістом (подій російсько-японської війни) канонічної форми в архівній «Думі кобзарській». Спричинилося до невдачі мало не пародійне зниження епічного зачину («Гей то ж не вітер буйний квилить-проквиляє, Не синєє море грає, Гей то ж бо цар білий православний На ганок виступає, Міністрів скликає»[4]) до бурлескного письма в дусі лайливих до ворога віршів П. Гулака-Артемовського й П. Морачевського про війни царату. Невідповідні вирази типу «Я пан паскудний, дерзновенний», хоч ужиті в прямій мові, однак руйнують канонічний жанр кобзарської думи. Водночас, поряд із зачином, інтерес ще більший викликає значуща заключна «ремарка» автора в дусі сатири В. Самійленка про небезпеку правдивій бандурі «під любим отцем самодержавним»: як упійма квартальний — «То почуєм погребальний». А ось пізніший цикл «Нових пісень на стародавній голос» (із III-ї частини збірки «Хвилі») привертає увагу як політично гостра

[3] Кононенко Мусій. Струна— К., 1908.— С. 11.
[4] Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України.— Ф. 44, од. зб. 25.— С. 1.

«прикладна» переробка пісень літературного (пісня перша — «За світ встали козаченьки», друга — «Віють вітри...») і фольклорного походження. Останні («І шумить, і гуде...», «Ой, ходив чумак...», «Ой, ходила дівчина бережком», «Ой, не шуми, луже...», «У Києві на риночку...») вдало застосовано для картання «своїх» зрадників і ворогів — «сусідів» із півночі тощо.

1893-го року виходить балада Кононенка «Княгиня-кобзар», зіставна з синхронними «Думою про княгиню-кобзаря» (опубл. 1891 р.) Б. Грінченка та «Поемою про білу сорочку» (1897) І. Франка. Твори об'єднує мандрівний сюжет балади про подоланого і ув'язненого ворогом князя та визволення його переодягнутою дружиною, яка до часу лишається невпізнаною. Реконструюючи, в згоді зі вказівкою автора «Поеми про білу сорочку», той ланцюг прототипів згаданих творів, що веде в глибину історії словесного мистецтва, назовемо хорватські пісні; записану Ф. Курелацом легенду; старонімецьку поему і міжнародну баладу. Відповідно обставлений мотив урятування чоловіка з полону фігурує й у показниках казкових сюжетів Андреєва, Бараг-Березовського. Епічна свідомість Грінченка, Франка і Кононенка (до них можна прилучити поему «Віла-посестра» Лесі Українки на споріднений сюжет) по-різному спілкується з фольклором. Тут немало завважили не стільки особливості кожної творчої індивідуальності, скільки те, якою мірою відповідало пряме використання народних джерел поставленим художнім завданням. Звідси — значна спільнота текстуальних до них апелювань (від загрожуючого заперечного паралелізму в зачині «туман на землі» — «військо в поході» й до заключного всенародного бенкету). Розробка спільного джерела, хоча дещо обмежила, та дозволила двом авторам найближчих між собою творів виявити мистецьку індивідуальність. Приміром, Грінченко надав «Княгині» зіставних із думами рис: «еквісюжетності» (бій з турком; полон у «темній темниці»; кайдани, що «шмугляють» молодецьке тіло до жовтої кості; затинання яничарами бідного невільника терниною і червоною таволгою), «еквіритмічності» й «еквілінеарності» вірша народних дум із характерними римами. В. Кононенка ж, ближчого до першоджерельних баладно-легендних структур, описи розтягнутіші: виклад місцями драматичніший (як-от в епізоді впізнавання). Крім того, зі специфічними ознаками первісної для нього збереженої форми кобзарської думи в поета співдіють алюзії новочасні — цар «був гнобитель для народу» та висунутий на противагу ідеал правителя, котрий «Хоче край обагатити, Щоб було підданцям жити, Наче у раю»[5]. Беручи до уваги поеми Франка і Лесі Українки, що виходять за межі «простого» фольклоризму глибокосутнім етично-філософським перетворенням традицій, можна всі чотири твори української поезії погрупувати таким чином: Грінченко й Кононенко мають народну епіку за об'єкт зображення, у Франка ж і Лесі Українки вона стає елементом мистецького бачення авторів. Цікаво: в архіві Кононенка зберігається лист від редактора «Этнографического обозрения» М. Янчука з питанням про джерела його твору (першим, певно, була балада про Ставра Годиновича).

Потяг поета до віршованої епіки реалізувався, зокрема, в культивуванні жанрів поеми й легенди. Пошуки в них розпочинаються ще зі зворушливої автобіографічної поеми «Мати» (1887). Пізніші спроби епічного виду, хоч і не стали надто художньо й ідейно значними, все ж є показовими в плані засвоєння реалістичною літературою соціального й родинного досвіду народного життя («Свекруха», «Коваль»).

Бувши начальником відділу залізниці з доброю платнею, Кононенко залишає службу, бо читав про шахраїв, які перепродували селянам землю й наживалися. Йде на село, купує й ліквідовує поміщицькі маєтки, й на цьому все, що мав, втрачає. Дружина, щоб прогодувати родину (крім узятої з притулку дівчинки, до неї належало двоє своїх синів), мусить відкривати в Києві приватну школу. А з 1917-го року

[5] Кононенко М. С. Княгиня-кобзар (балада).— К., 1893.— С. 4.

член правління Полтавського союзу кредитових товариств укладає й одну за одною видає п'ять книжок поезії «Хвилі» (1917—1918), маючи змогу видрукувати вже й «злочинні» (за цензурними оцінками), а не лише «невинні» твори. Збірки багаті життєвими відгуками й рефлективною лірикою, сатиричними інтонаціями, варіаціями образу України; в її минулому поет підносив як гідних наслідування всіх співвітчизників Святослава й Мазепу, славних козаків, що то за ними «край наш рідний сотні років плаче».

Віршова відфольклорна епіка представлена в «Хвилях» поемою «Суд розбишацького отамана Телепня» і легендою «Покута» — версіями сюжету про великих грішників. У першому з названих творів отаман і його «братця» подані в тому ж романтичному ключі (темна ніч, ліс, багаття), що й гайдамаки в однойменному уривкові Л. Боровиковського. Нагнітання жахів їхньої кривавої «роботи клятої» в середній частині поеми гармоніюється розділом заключним. Його фольклоризм і народність — у піднесенні надзвичайної сили материнської любові (суголосному з «Найдорожчим скарбом» М. Вороного), що перемагає все — навіть жорстокість Телепня. Фольклорність «Покути» виявляється навіть не у використанні сюжету однієї з тих народних легенд, що їх І. Франко і В. Гнатюк віднесли до групи філософських і моралізаторських. До речі, на нашу думку, це «Розбійник» зі збірника «Малорусские народные предания и рассказы» М. Драгоманова. Бо ж, порівняно з іншими варіантами легенди — моралізуючим (Киевская старина.— 1884.— Кн. IX.— С. 174—175), антикріпосницьким (*Гнатюк В.* Галицько-руські народні легенди.— Львів, 1902.— Т. 2.— С. 144—145; тут спокута пов'язана з убивством ще більшого грішника — ката польського), «Драгоманівський» ближчий до Кононенкової легенди навіть художніми подробицями. А саме: головешка, поливана великим грішником водою з рота (цеберки) навколішках, урешті зеленіє; всі, крім двох, яблука з дерева падуть. От тільки наш поет загострює мотив, на відміну від народної легенди: за життя спасіння грішникові немає. Намагаючись передати християнсько-релігійний моралізаторський дух самих фольклорних легенд цього змісту, Кононенко підпорядкував обраний апокрифічний мотив народній філософії гріховного життя й смерті — покути за гріх найтяжчий — за вбитих «батька та за рідну неньку» (59). Такому змістові відповідає простий стиль фольклорної оповіді, однаково придатної для часового окреслення («Колись давно... Як люди праведні водились»), портрету й мови святого пустельника, психологічних інтроспекцій-мотивувань долі розбишаки.

Варта уваги в аспекті фольклорно-творчих зразків архівна Кононенкова епіка. Суто фрагментарна, незавершена, недатована, вона складається з чорнових, але також із закінчених і «вигладжених» автографів. Приміром, чергової розповіді про тяжкий гріх і невідступне Боже покарання. Легенда «Могила», гадаємо, є поетичною розробкою народного переказу «Свиридова могила»[6] зі збірника «Украинские народные предания» П. Куліша (М., 1847.— Кн. 1.— С. 69; запис В. Білозерського на Чернігівщині). Кононенко спорядив сюжет романтично-таємничим описом сумної і самотньої могили, покараної так за знайдений в її утробі «спочинок для грішної голови». Продовжив обрамлення, локалізувавши події в давньому селі. Окреслив головного персонажа, про якого переказ нічого не повідомляє, та по-своєму вмотивував грішний учинок. Зумовлений він у легенді не наївністю чоловіка, а тим, що багатий і бундючний чумак не пошанував велике свято. Ввів автор, нарешті, поетичні ефекти — співзвучність — ономатопею «бов, бов» великодніх дзвонів і погуку «гов, гов» до волів (чумак захтів у цей день «наорати втричі»). Все інше транспоноване з національного фольклору, включно до покарання — чумак провалюється з волами в землю — та свідчення людей про чуті деколи вигуки погонича

[6] Варіанти друкувалися в «Записках о Южной Руси», збірнику Л. Семенського, «Галицько-руських народних легендах» В. Гнатюка, «Українських переказах» М. Возняка тощо.

з могили. Як і в переказі, жодного заключного моралізування в «Могилі» немає, настільки-бо промовиста сама подієва основа.

Часто Кононенко брався за теми літературно-фольклорного походження, зокрема грунтовно чи неодноразово вже опрацьовані, зрідка вносив до них деякі нові акценти. Скажімо, «Дума про Саву Чалого» має характер деталізованого переспіву народної пісні «Ой був в Січі старий козак», записаної М. Лисенком і опублікованої в «Збірнику українських пісень» (Вип. II.— 1873.— С. 9). Принаймні, інтертекстуальна близькість вельми значна. Від особи автора — закид Саві у повстанні разом із «ляхами святої церкви Внівець» [7]; докладніша картина козацької ради; заміна пісенного епізоду з литвином на лірично-психологічні уступи; заключний епізод вияву кохання до Сави молоденької Катрусі. Кононенкові доповнення — доладні, цілком у дусі і стилі народної пісні, з глибшою тенденцією до психологічного розкриття (але не виправдання) молодшого Чалого.

Самостійнішою є «поема у віршах» «Маруся Чурай» (1890), лише розпочата з-пісенна «Ворскло річка невеличка...» На жаль, недокінчена, вона обривається ще в зав'язці. Разом з тим широке й опукле закроєння (ретроспекція в минуле родини Чураїв, патріотичне наснаження образу Гордія), виразність персонажів дають підстави вважати реалізацію задуму вдалою. Це саме сказати важко про експериментальну безсюжетну «поему-історію» «Україна» Кононенка, невдалу вже надто масштабним задумом (як і однойменна поема П. Куліша) — від доісторичних, князівських і до більшовицьких часів, браком організуючої авторської ідеї. В аспекті обраної теми цікаве, зокрема, те, що поет завіршував, між іншим, пантеон слов'янських богів, Олімп народної міфології (Чури, мавки, дідько), прикмети українських купальського і поховального обрядів, коляди.

В «Україні» вповні виявилося опозиційне ставлення М. Кононенка до комуністичного режиму, що могло б вкоротити йому віку, коли б він не помер 1922 року. Маємо тут «позафольклорні» гострокритичні вислови про кривавих комісарів, більшовиків «на троні», які знову закували батьківщину. Сатиричний лист на адресу тих, що Україну «розмінили на трин-траву» поєднується в рукописній поемі «Вільний козак Паливода (з подій 1917—1918 рр.)» з висловом віри в краще майбутнє України.

Краща частина творчого набутку Мусія Кононенка (значною мірою цінна в аспекті народознавчому, а не тільки в плані фольклоризму, проза й драматургія письменника — нариси «Значні люди на селі», повість «На волі» й роман «Свобода», одноактівка «Верховодниці» та ін.) дає всі підстави ввести в читацький і науковий обіг чесне його ім'я, відмивши від ідеологічних таврувань минулого,— прецінь «він був країни вірний син, коханець волі...» Це образне окреслення гетьмана Мазепи може бути точною характеристикою постаті Мусія Кононенка.

Володимир ПОГРЕБЕННИК

Київ

[7] Відділ рукописів Інституту літератури.— Ф. 44, од. зб. 26.— С. 1.

ТИПОЛОГІЯ СИСТЕМИ КРОВНОЇ СПОРІДНЕНОСТІ У БОЛГАР ПІВДЕННОЇ УКРАЇНИ

Дослідження системи кровної спорідненості, зокрема типології, є важливою проблемою етнології. Студіювання системи кровної спорідненості історично пов'язане із студіюванням архаїчних форм родини і шлюбних стосунків, а останній напрямок у науці про суспільство став активно розвиватися з початку 60-х років минулого століття, що пов'язано з іменами Дж. Бахофена і Дж. Ф. Мак-Леннана. Саме в зв'язку з проблемою первісного шлюбу і родини в науці виступив Льюїс Морган. Він запропонував, керуючись емпіричними матеріалами, які зібрані ним серед північноамериканських індіанців, реконструювати ранні етапи розвитку первісної родини і первісного шлюбу на основі вивчення системи спорідненості відсталих у своєму розвитку народів, що, як він визнавав, є консервативною та більш стійкою, ніж ті реальні родинно-шлюбні стосунки, які відображені цією системою спорідненості. Таким чином, на його думку, є можливість за сучасною системою спорідненості тієї чи іншої етнічної групи, відтворити попередню структуру родинно-шлюбних стосунків, форми родини, які зникли. Л. Морганом вперше була запропонована історична типологія систем спорідненості — від виникнення людського суспільства до сучасності, яка зв'язана з його глобальною концепцією розвитку форм родини [1]. Незважаючи на те, що багато положень концепції Л. Моргана відкинуто сучасною наукою, його праці щодо систем спорідненості мають епохальний характер; ним сформована існуюча парадигма в студіюванні системи спорідненості.

Особливе місце в студіюванні системи спорідненості належить французькому досліднику Клоду Леві-Стросу, який запропонував, опираючись на досягнення структуралізму, розглядати термінологію спорідненості з погляду її місцезнаходження в логічно ув'язаній системі, яка має певну структуру; членів цієї системи необхідно вивчати не як незалежні елементи, а брати за основу аналізу відношення між членами [2]. Таким чином, на нову основу була поставлена методологія і методика студіювання питання, і те, що раніше було лише неясними здогадами, тепер отримало ясний і завершений зміст.

Значний внесок в дослідження типології систем спорідненості зробили радянські вчені: Д. А. Ольдерогге і М. В. Крюкова, які запропонували внести значні зміни в існуючу на той час історичну типологію систем спорідненості. Перший — на основі дослідження, головним чином, систем спорідненості африканських народів, а другий — вивчаючи історичний розвиток і послідовну заміну одних типів системи спорідненості іншими у китайців протягом кількох тисячоліть [3]. Результати, отримані цими дослідниками, загальновизнані в науці.

В 70-х роках нинішнього століття колектив авторів Болгарської Академії наук підготував ряд статей, присвячених системі спорідненості у болгар [4]. В їх основу була покладена величезна кількість емпіричних даних, зібраних авторами методом анкетування та інтерв'ювання з усієї Болгарії. Авторами була розроблена типологія системи спорідненості болгар, яка відображає, на їх думку, ситуацію кінця ми-

[1] *Морган Л. Г.* Первобытное общество.— СПб., 1900.

[2] *Леви-Строс К.* Структурная антропология.— М., 1983.— С. 35.

[3] *Ольдерогге Д. А.* Основные черты развития систем родства // СЭ.—1960.— № 6; *Крюков М. В.* Система родства китайцев (Эволюция и закономерности).— М., 1972; *Його ж.* Типы системы родства и их историческое соотношение // Проблемы истории докапиталистических обществ.— М., 1968.

[4] *Москова Д., Радева Л.* Етнографско значение на българските роднински названия // Първи конгрес на българското историческо дружество 27—30 януари 1970 година.— София, 1972.— С. 243—247; *Георгиева И., Москова Д., Радева Л.* Роднинските названия у нас (предварително съобщение) // Известия на етнографски институт и музей, 1971.— Кн. 13.— С. 271—285; *Їх же:* Терминологична система на кръвно родство у българите // Известия на етнографския институт и музей, 1972.— Кн. 14.— С. 159—174; *Їх же:* Опыт изучения системы кровного родства у болгар // СЭ.— 1973.— № 2.— С. 60—68.

нулого — середини нашого століття. Особливістю болгарської системи спорідненості є існування разом кількох типів системи спорідненості, які мають різні ареали розповсюдження і які картографовані болгарськими дослідниками. Виходячи із надрукованих ними даних, можна сказати, що найбільш архаїчною є система спорідненості, розповсюджена в середньозахідній і північно-західній Болгарії. Вона становить класичний біфуркативно-лінійний тип системи спорідненості, за термінологією В. А. Попова (або арабський тип, за термінологією М. В. Крюкова). Решта типів системи спорідненості у болгар є перехідними від біфуркативно-лінійного до лінійного типу (що властивий сучасним урбанізованим народам; англійський тип, за термінологією М. В. Крюкова), стоячи більш-менш близько або до першого, або до другого типу. Використовуючи ідеї, запропоновані Крюковим, ці типи можна охарактеризувати як біфуркативно-лінійні-лінійні.

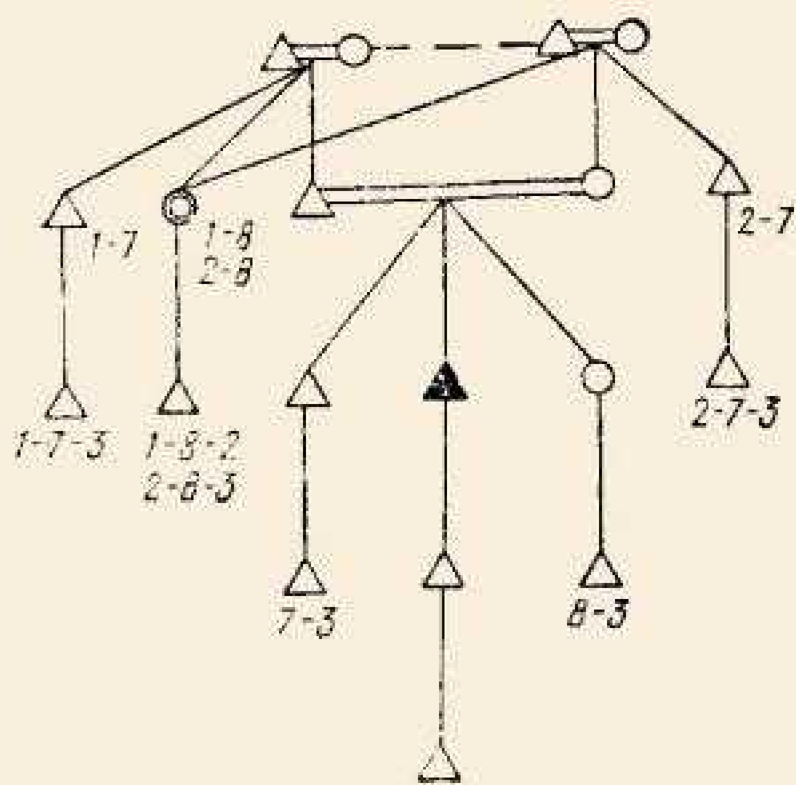
Специфічним термінологічним типом є виділений болгарськими авторами тип 2, який охоплює Родопи, Отранджу, Пірін, Південно-Східну Болгарію і «острови» в Північно-Східній Болгарії. Його особливості неможливо описати в термінах існуючої парадигми історичної типології спорідненості. Вони зводяться до об'єднання різних кровних родичів з двох низхідних генерацій: діти сина, дочки об'єднуються разом з дітьми брата та сестри під одним терміном — «онуки».

В свою чергу, авторами даної праці були зібрані емпіричні матеріали по системі спорідненості у болгар діаспори, що мешкають в Одеській, Кіровоградській і Миколаївській областях України. Вивчення проводилося за допомогою анкет, розроблених співробітниками Болгарської Академії наук [5]. На основі вивченого матеріалу нами були виділені декілька типів системи кровної спорідненості у болгар діаспори; типологія базується на референтних термінах, що охоплюють двадцять типів стосунків кровної спорідненості. Для позначення родичів нами була використана цифрова нумерація, запропонована С. А. Токаревим [6].

Будова системи кровної спорідненості виходить із принципів розмежування або злиття термінів, які позначають родичів по прямій і бічній лініях і розмежування ліній спорідненості по батькові і матері. Розмежування по прямій і бічній лініях, а також лінії батька та матері запроваджується в першій висхідній і в нульовій генераціях (генерації «его») [7]. Специфіка типу кроу-омаха, розповсюдженого практично у всіх частинах ойкумени, примушує запровадити в типологію системи спорідненості також розмежування між «генераційними» системами і системами з «косим принципом спорідненості» [8], запроваджуваним більш-менш послідовно в цих системах. Особливостями саме цієї системи характеризується описаний вище тип 2 системи спорідненості у болгар БНР. Результати, здобуті нами, свідчать також про перспективи розширення кола термінів для позначення родичів та створення більш детальних і заглиблених типологій — за рахунок включення в систему термінів, які позначають подружжя кровних родичів першої висхідної і нульової генерацій. Однак особливості системи спорідненості, які відкриваються за допомогою такого детального аналізу, на наш погляд, не відображають стадіальних відмінностей, а є наслідком відмінностей етнічних і культурно-історичних, які і відбилися на системах спорідненості. Проте такий деталізований культурно-етнічний огляд болгарської системи спорідненості виходить за межі даної праці.

Виділені нами типи в цілому збігаються з типами, описаними І. Георгієвою, Д. Московою, Л. Радевою. Нема лише найбільш архаїчного типу, характерного для середньо- та північно-західних болгар, що,

[5] *Георгиева И., Москова Д., Радева Л.* Роднинските названия...— С. 277—278.
[6] *Токарев С. А.* К вопросу о методике изучения терминологии родства // Вестник МГУ. Серия историко-философская.— 1958.— № 4.— С. 189—194.
[7] *Крюков М. В.* Система родства китайцев... — С. 39—40.
[8] *Попов В. А.* К исторической типологии систем терминов родства: типы кроу и омаха // СЭ.—1977.— № 2.— С. 45.



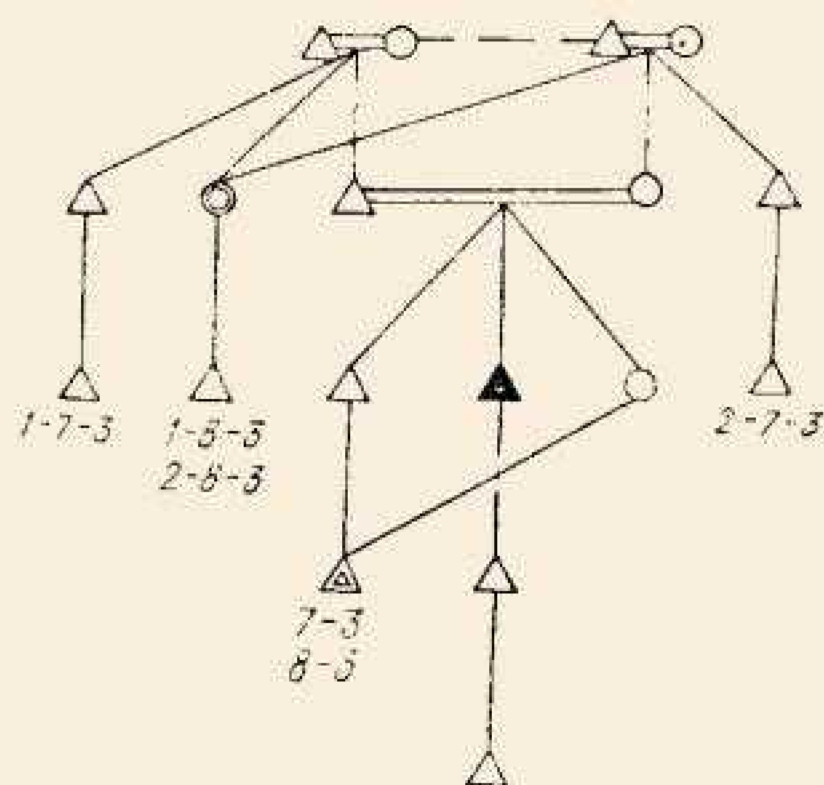
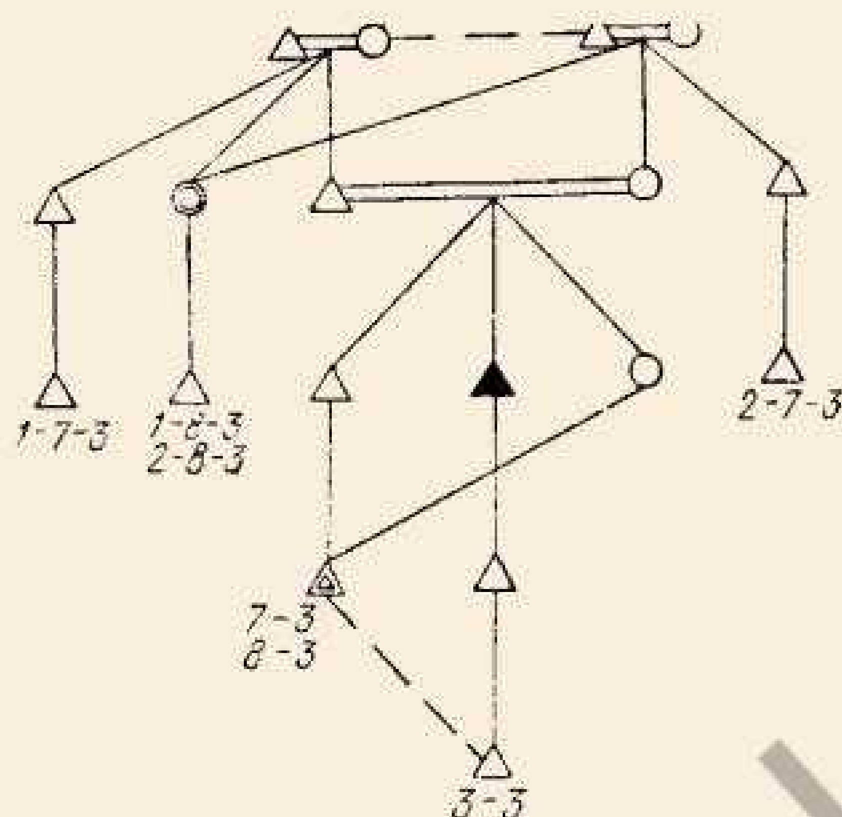


Рис. 1. Схема 1—а. 1—7 — чічо, 1—8, 2—8 леля, 2—7 — вуйчо (уйчо), 1—7—3 — чічо, 1—8—3, 2—3—3 — лелін, 2—7—3 — вуйчов (уйчов), 7—3 — братов син, 8—3 — сестрин син.

Рис. 2. Схема 1—б. 1—7—3 — чічо, 1—8—3, 2—8—3 — лелін, 2—7—3 — вуйчов (уйчов), 7—3, 8—3 — племінники.



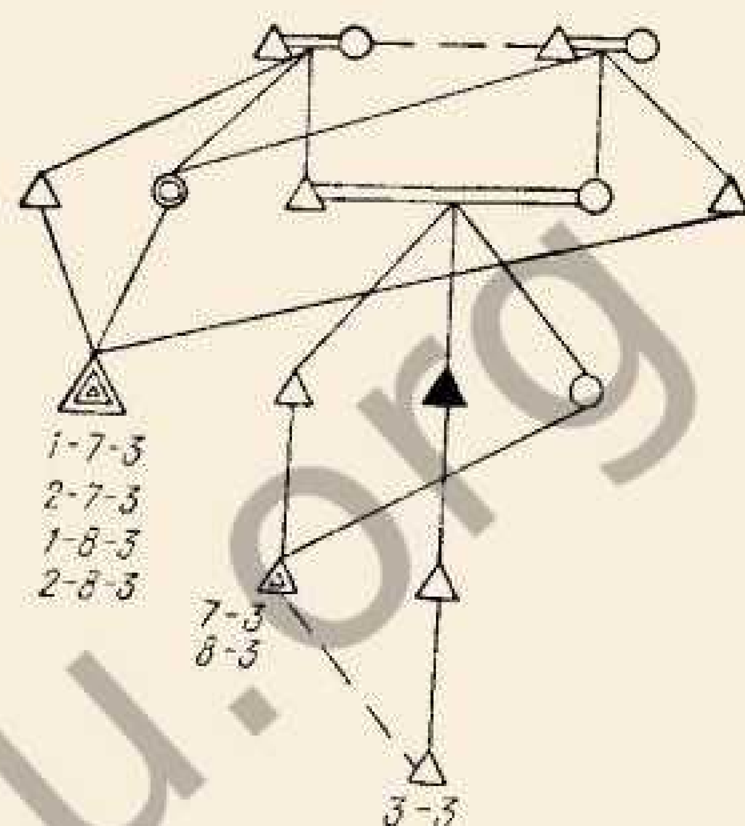


Рис. 3. Схема 1—в. 1—7—3— чічов, 1—8—3, 2—8—3— лелін, 2—7—3— вуйчов, 7—3, 8—3, 3—3 — внук.

Рис. 4. Схема 2. 1—7—3, 2—7—3, 1—8—3, 2—8—3— братов чеді, 7—3, 8 3, 3 3 внук.

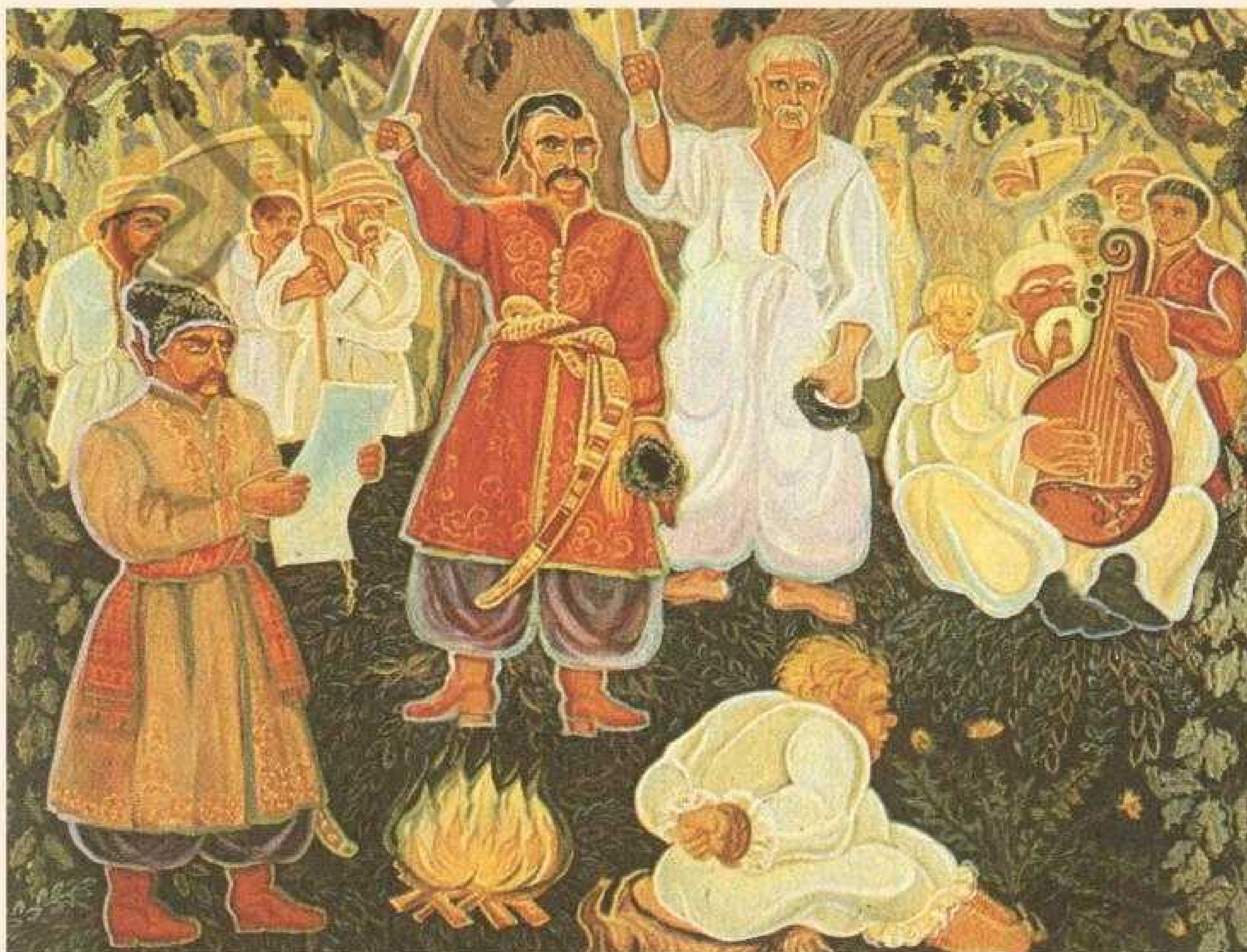
можливо, зв'язано з тим, що на вивчених територіях України немає переселенців з цих районів. Однак близьким до нього є виділений нами тип І, характерний для сіл Підгорне, Виноградівка Тарутинського району та Дмитрівка Татарбунарського району. Окремі інформатори відтворюють систему термінів цього типу і в інших населених пунктах, де цей тип або співіснує з іншими, або є одиничним вкрапленням (смт Суворове, села Нові Трояни, Городнє, Владичень, Холмське, Главани, Виноградівка Арцизського району). В цьому термінологічному типі не розмежовують терміни, які позначають сестру матері і сестру батька (леля), що відрізняє його від біфуркативно-лінійного типу, характерного для Західної Болгарії. Але є диференційовані назви для брата батька (чічо) і брата матері (уйчо, вуйчо), а також для дітей брата батька (чічові), дітей брата матері (уйчові), дітей сестри батька і дітей сестри матері (леліні). Останнє є характерною особливістю цього типу (рис. 1—3). В свою чергу, цей тип можна поділити на три варіанти: тип І—а. Тут у першій низхідній генерації використовуються описові терміни, розмежовуючі дітей брата (братові деца) і дітей сестри (сестрині деца) (рис. 1). У типі 1—б діти брата і сестри не розмежовуються і використовується загальний термін (племінникі) (рис. 2), а в типі І—в для позначення дітей сина, дітей дочки, дітей брата і дітей сестри використовується один термін (внук, внуці) (рис. 3), що зближує його з типом 2.

2-й тип виявлено в селі Острівне Арцизського району; на нього вказують також окремі інформатори із сіл Холмського, Задунаївки, Нагорного, Городнього. Цей тип термінології спорідненості характеризується злиттям термінів по батьківській та материнській лінії — для ді-



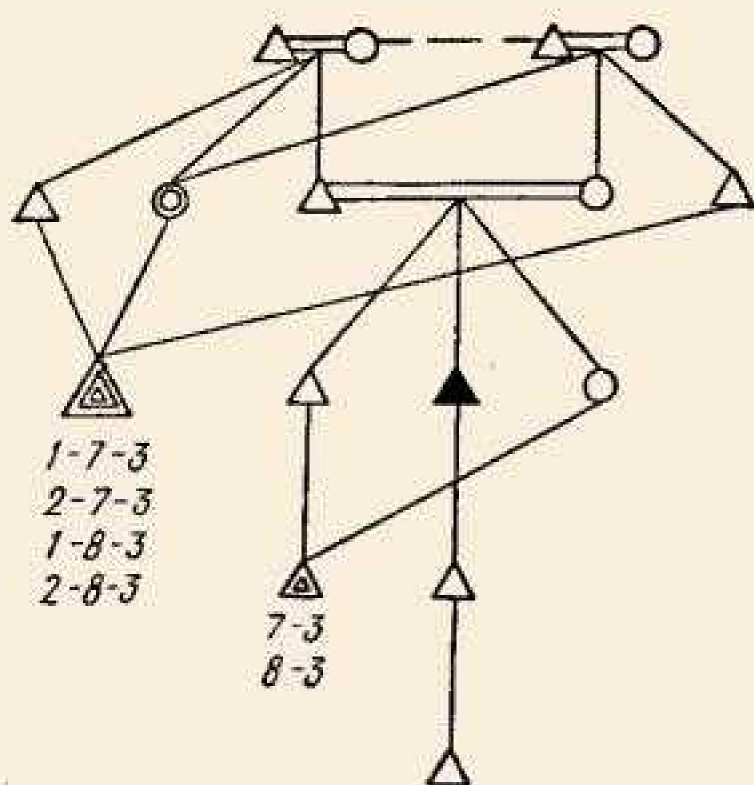
Бистряков В. Іван Богун.
Плакат, гуаш.
Київ, 1991

Козаченко М.
Гайдамаки.
Темпера, Київ, 1990





Новобранець І. Журавлина весна,
Темпера,
1985.



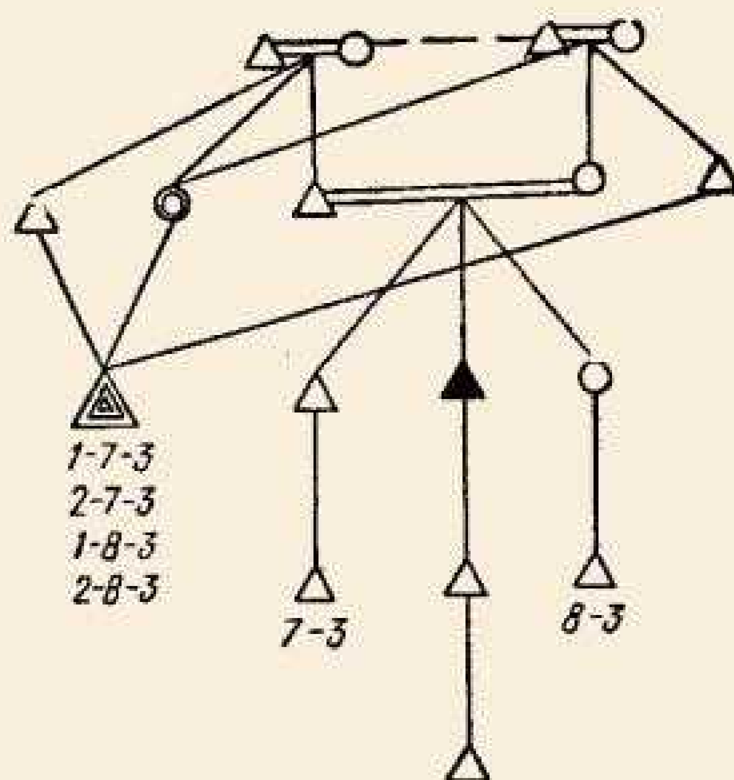


Рис. 5. Схема 3. 1—7—3, 2—7—3, 1—8—3, 2—8—3 — братов чеді, 7—3 братів син, 8—3 — сестрин син.

Рис. 6. Схема 3—б. 7—3, 8—3 — племінники.

тей брата матері і дітей брата батька, дітей сестри матері і дітей сестри батька є один загальний термін (братовчед) (рис. 4), а також по прямій та бічній лініях в нисхідних генераціях: так само, як і в схемі 1 — в, діти брата і діти сестри, діти сина і діти дочки позначаються одним терміном (внук, внуці).

3-й тип термінології спорідненості розповсюджений майже скрізь і є домінуючим. В ньому відбувається злиття термінів по батьківській та материнській лінії — розмежовуються брат батька (чічо) і брат матері (вуйчо, уйчо) (рис. 5, 6), у типі 3 — а також розмежуються діти сестри і діти брата (братові деца, сестрині деца) (рис. 5), чого немає в типі 3 — б, де терміни для позначення цих родичів зливаються (племінникі) (рис. 6).

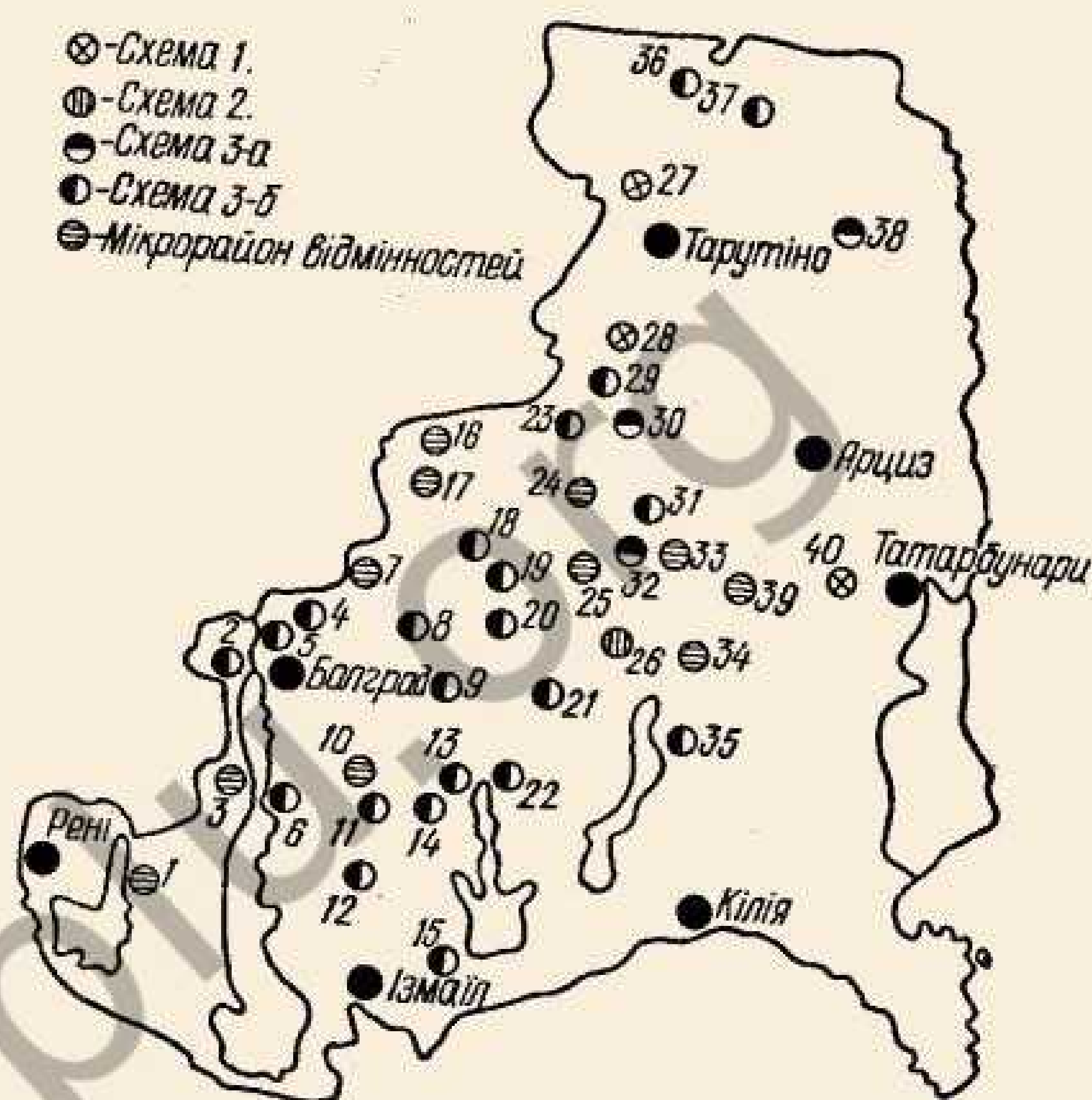


Рис. 7. Карта розповсюдження типів кровної спорідненості.

В цьому типі, однак, не об'єднуються в низхідних генераціях пряма та бічні лінії, як у типі 2. Термінологічний тип 3 — а розповсюджений в селах Задунаївці Арцизського району, Перемозі і Рівному Тарутинського району, а термінологічний тип 3 — б панує в більшості із решти обстежених болгарських сіл, а також входить складовою частиною в мікрорайоні відмінності.

Поширення описаних вище типів системи спорідненості картографовано (рис. 7, 8). Порівнявши їх розповсюдження у болгар діаспори з їх субетнічними відмінностями, які відображають специфіку районів, із яких вони переселилися, усталеними типами системи спорідненості в цих районах Болгарії, можна побачити, що термінологічний тип 2, розповсюджений, зокрема, в фракійській частині Болгарії, є саме у тій частині діаспори, що вийшла із Фракії, термінологічний тип 1 — тільки в тих селах болгар діаспори, де вживають балканські говори «ъ-діалекта», чумлинсько-твардицької групи, за класифікацією авторів «Атласу болгарских говоров в СССР»[9]. На відповідних територіях Болгарії цей тип, однак, не розповсюджений, що, напевно, пов'язано із збереженням архаїчних рис у цієї групи болгар діаспори, втрачених їх співвітчизниками, що розвивалися в інших історичних умовах.

[9] Атлас болгарских говоров в СССР.— Ч. 1.— М., 1958.— С. 37—38.

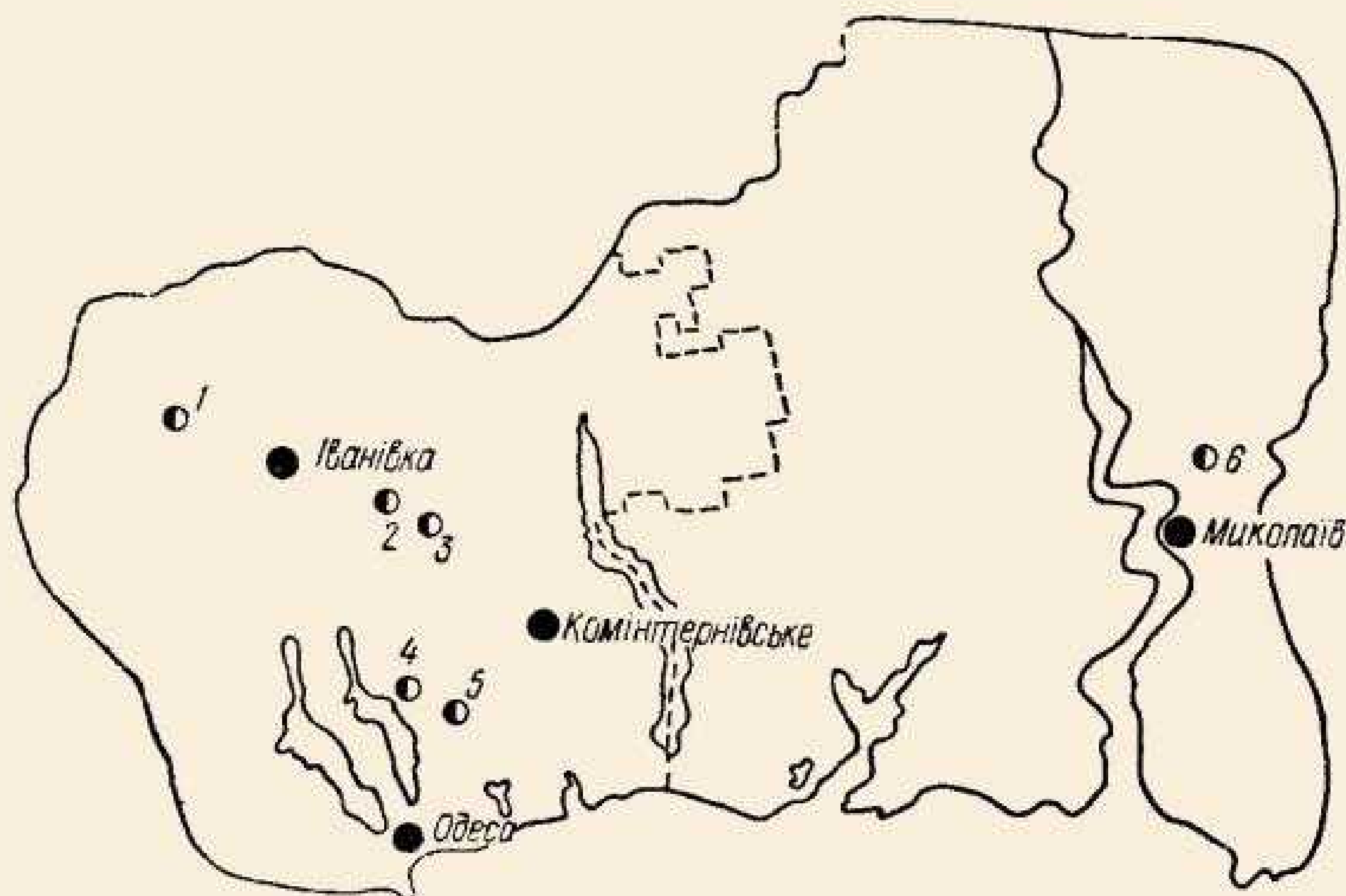


Рис. 6. Карта розповсюдження типів кровної спорідненості (продовження).

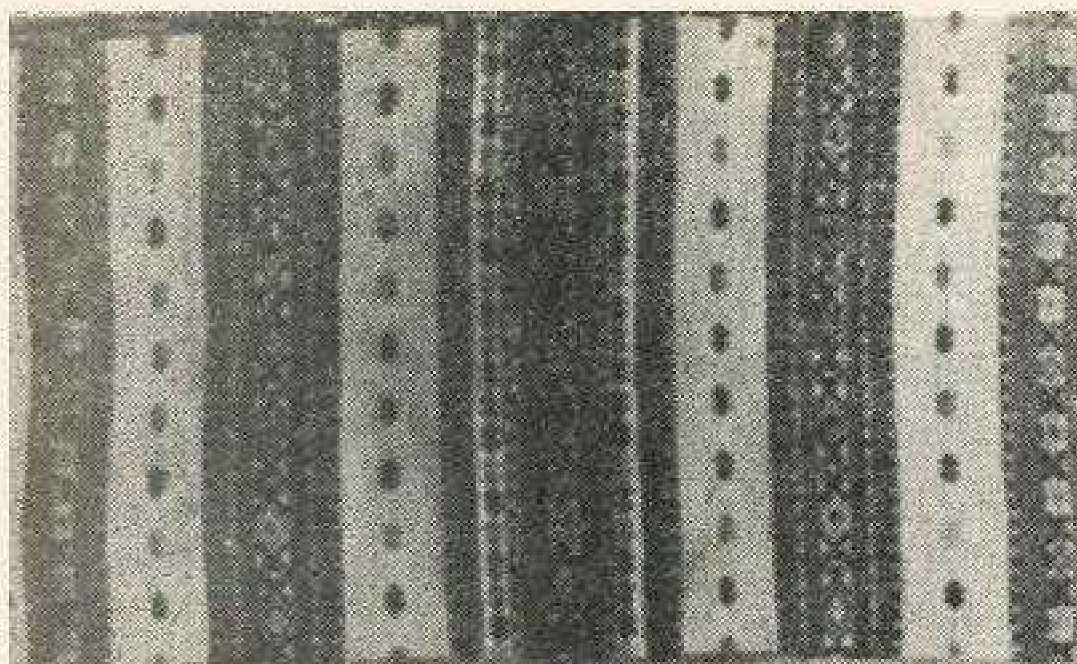
Виходячи із складеної карти, можна помітити, що архаїчні риси вдалось зберегти більшою мірою тим болгарам Південної України, що знаходились на окраїнах основного масиву розселення болгар і які у зв'язку з цим не були активно залучені до загальнокультурного процесу.

Цікаві дані можуть бути також отримані при вивченні не тільки структури, а й самих термінів спорідненості. Специфічні терміни, характерні для тієї частини Болгарії, звідкіля походять переселенці, як правило, зберігаються і в іншому оточенні. Наприклад, термін «калєко» для позначення чоловіка сестри матері і чоловіка сестри батька, характерний тільки для переселенців із північно-східної Болгарії, термін «лелін» для цих же родичів — для однієї із груп фракійських болгар, термін «буля» на означення жінки брата батька і жінки брата матері вживається тільки у шуменських болгар тощо.

Таким чином, студіювання системи і термінології спорідненості у болгар становить великий інтерес як з погляду реконструкції традиційних форм сімейно-шлюбних і в цілому соціальних стосунків, аналізу етнографічних зв'язків болгарського народу, так і погляду вивчення переселення болгар в Північне Причорномор'я, їх субетнічної класифікації і специфіки їх розвитку в умовах діаспори.

Андрій ШАБАШОВ
Юлія ШАБАШОВА

Київ



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

«...ДАЛЕКО КРАЩЕ ВІД СОЛОВ'Я...»

(Із спогадів про Івана Козловського)

«Для всіх Ви відомий, славнозвісний співак-premier Іван Козловський...»

Марія Заньковецька

Тижневик «The Ukrainian Weekly» (1994, ч. І, 2 січня) опублікував сумну звістку про смерть оперного співака Івана Козловського, що сталася 21 грудня 1993 року. Російське радіо поспішило сповістити зарубіжжя про приналежність співака до «російської артистичної еліти, який одержав всі регалії, на які міг розраховувати радянський артист» і що «важко уявити Москву без Козловського», хоча й не могло замовчати, що у день свого 90-ліття він співав із учнями хору його рідного села Мар'янівки, що під Києвом. Це була хвилююча сцена — зворушлива і натхненна для Козловського і, мабуть, унікальна у вокальній практиці, коли тенор, цей загалом делікатний і недовготривалий голос, звучав із властивими співакові тембровими переливами (а не розхитаним звуком) і дивовижної чистоти інтонаціями, що пояснюється абсолютним музичним слухом і природньою постановкою його голосу. Іван Козловський народився 24 березня 1900 р.

Я взялася за перо не лише тому, щоб через письмову згадку передати свій уклін великому співакові, голос якого з патефонної платівки пам'ятаю від шести років, а насамперед, щоб наголосити на українстві Івана Козловського, вказати на приналежність його єства до українського народу, до народу, а не еліти.

Цілком зрозуміло, що він, як і кожний актор, музика чи митець, прагнув визнання публіки. Обдарування швидкого перевтілення дало йому змогу з'являтися в образі романтичного героя навіть у буденному житті. Спалах фантазії приносив задоволення. Акторство допомагало йому зберігати особистість, а ще, на мою думку,— маску аполітичності. Адже утримати свою любов до всього українського, за що постраждало багато його друзів і сучасників, а, при першій можливості, і виявляти цю любов, наражаючись на можливі неприємності, було нелегко.

Гра в «чисте мистецтво» нерідко слугувала співакові в охороні його рідної пісні і звичаїв. Пригадується, як Козловський з удаваною наївністю підносив просто зі сцени Київського оперного театру урок народної обрядовості — посипав жито-пшеницю в урядову ложу, чим приголомшив тамтешню «еліту».

Іван Козловський любив український церковний спів і знав його хорові традиції. Так само, як знали їх Кирило Стеценко і Павло Тичина, Микола Леонтович і Олександр Кошиць. За умов навколишнього атеїстичного життя при першій нагоді залюбки віддавався красі цер-

ковного обряду. Нещодавно, зовсім випадково, розмовляючи по телефону із знайомою американкою, довідалася про одного православного прихожанина у Нью-Йорку, який познайомився з Іваном Козловським у Туркменістані. Наш співак побував там на службі у церкві і потім похвалив голос соліста, який мав гарний бас-баритон.

Вперше я побачила Івана Семеновича Козловського саме в шатах романтичного витівника. Це було на вечорі, присвяченому пам'яті Михайла Старицького. Невелика зала Київського Будинку вчених вщерть наповнена людьми. На естраді стояв стіл, накритий скатертиною, сиділи ті, хто мав виступати із спогадами і серед них син композитора Лисенка Остап. Хтось закінчував промову за кафедрою. Раптом у залі зашелестіло. З якихось потаємних задніх дверей вийшов і стрімко попрямував до естради... Козловський. Він, наче сонячний промінь, проходив крізь щільну масу присутніх. Співак був у білих рукавичках, з палицею-тростиною, у капелюсі — «котелку». Присутні були шоковані. Для нього ж це був звичний одяг — знаний з часів Михайла Старицького, а також форма його оперних героїв.

Пам'ятаю, що Іван Козловський був тоді в гуморі, промовляв з незвичною для «зборів» невимушеністю, натхненно співав. Він опинився у рідній українській стихії, серед своїх друзів, у знайомому будинку (один час у ньому містилося Музичне Товариство імені М. Леонтовича). А за два квартали, як піти по колишній вулиці Підвальній, було місце, де до 1930-х років стояв будинок Музично-Драматичної школи М. Лисенка. Там колись почала свою педагогічну кар'єру Олена Муравйова, його перший і єдиний професор по вокалу. У неї Козловський вчився в Музично-Драматичному Інституті імені М. Лисенка, який закінчив у 1920 році з відзнакою (енциклопедії подають 1919 рік).

Знав співак ще про один пам'ятний будинок, що містився на Софійському майдані. Через кілька років він довірливо приведе мене до цього будинку і покаже балкон помешкання на другому поверсі. «Тут винаймав квартиру у господині-графині,— сказав Козловський,— мій найперший вчитель співу — Олександр Кошиць. У нього я співав у хорі». На жаль, це цінне повідомлення Івана Козловського про незабутню для нього практичну науку співу я не змогла виборотн для друкованої фіксації у 1979 році. За вказівкою тодішнього редактора журналу «Народна творчість та етнографія» ім'я Кошиця було викреслене з моєї статті «Українські народні пісні та романси в репертуарі І. С. Козловського (до проблеми виконавської інтерпретації)» (вказ. журнал, 1980, № 3). Не допоміг і аргумент, що у цьому самому журналі ще 1966-го року була опублікована стаття про Кошиця.

Незабаром випала нагода ближче познайомитися з Іваном Козловським, коли ми прийшли до нього з моєю приятелькою, тоді молодим композитором Богданою Фільц, яка хотіла подарувати йому свої романси. Співак не дуже добре себе почував, і заздалегідь було домовлено, що наш візит буде коротким. Проте сталося навпаки. Іван Козловський не відпускав нас і просив ще посидіти — його цікавили новини київського життя, яке в 1960-ті роки було бурхливим і обнадійливим. У розмові брав участь господар помешкання по вулиці Пушкінській, у минулому соліст Київської опери на ім'я Євдоким Циньов. Він нещодавно повернувся із заслання. Козловський казав, що він завжди зупиняється тут, як приїздить до Києва. Відчувалося, що друзів зв'язували якісь життєво випробувані ниточки, і саме це породжувало щирість і взаєморозуміння. Їхній стиль спілкування нагадував змагання в дотепах та іронічних репліках.

Довелося мені побачити Івана Козловського, так би мовити, без гриму, ще у родинному колі, хоча й в готельній обстановці. Співак приїхав до Києва на запрошення Спілки кінематографістів, що влаштувала у Будинку кіно вечір, присвячений Олександрові Довженку,— 50-річчю появи його кінофільму «Земля». По телефону ми домовилися зустрітися у готелі. Принесла замість традиційного букету — гілку розквіт-

лої вишні. Співак трохи запізнювався. У його трикімнатному номері була рідна сестра, що приїхала з Мар'янівки. Проста сільська жінка, кмітлива, із швидким темпом мови. Я з нею залюбки гомоніла, щоб краще пізнати родинні прикмети Козловських. Коли співак зайшов до кімнати (знову ж таки рвучко, легкою ходою), привітався зі мною, наче ми вчора бачилися, і одразу до сестри: «Ну, кажи, хто потрапив у в'язницю, у кого хата згоріла? Ти ж так собі не приїдеш. Чим треба допомагати?» Уся розмова велася з характерною для людей українського села грайливою посмішкою, гумористичним сприйняттям новин, але й належним розумінням, коли йшлося про важливі справи. Я помітила, що цього разу українська мова Козловського була бездоганно чистою, народною; слова і вирази, що формувалися у підсвідомості, відзначалися привабливою легкістю, невимушеністю і плинністю.

На вечорі у Будинку кіно Іван Козловський був у центрі уваги. Тоді на сцені співав дитячий хор з Мар'янівки, до якого пізніше приєднався співак і навіть разом із дітьми почав танцювати. Цей хор, що співав розшифровані музикологом Лесею Цалай мелодії із старовинних рукописів та ірмолоїв, а також забуті твори давніх українських композиторів, перебував під особливою зворушливою опікою Івана Козловського. Він матеріально допомагав школі, купував музичні інструменти. Один штрих заліг у пам'яті. Іван Козловський сказав мені, що директорка мар'янівського Будинку культури (не школи) звернулася до нього з проханням допомогти купити за 100 тис. крб. інструменти і апаратуру для естрадних вечорів. «Як же воно буде?»,— трохи розгублено спитав він і додав: «Звичайно, я дам гроші. Але, може, якось треба пояснити... Чи не змогли б Ви як музиколог переконати директорку в тому, що справа, яку роблять у дитячому хорі, є надзвичайно важливою для культури і вона ж (справа) може не витримати «конкуренції»?».

Усвідомлення необхідності збереження художніх цінностей української культури минулого, народних звичаїв і пісенних зразків підтверджується творчою діяльністю Івана Козловського — оперного співака, який дебютував у Полтаві в опері Івана Котляревського «Наталка Полтавка» (оперний репертуар співака становив понад п'ятдесят творів), і режисера — саме під його режисурою була поставлена опера «Катерина» Миколи Аркаса в ансамблі опери Великого театру в Москві на честь 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка.

Важко передати радість багатьох музикантів і шанувальників народного та релігійного співу, коли вони почули на одній із платівок ошатно виданого альбому з голосом Козловського цілий набір українських колядок і щедрівок. Не забуваймо, що це був 1957-й рік. Хор під керуванням Клавдія Птиці та Івана Козловського виконали багато років заборонені радянською владою, а для багатьох вже й не знані, шедеври української пісенної культури. Співак вкладав у поетичні образи — «Нова радість стала, яка не бувала...», «Радуйся, земле, син Божий народився», «У всьому світі стала новина» — глибокий зміст перемоги над злом і насиллям, а також властиву народові нездоланну силу високих моральних устоїв. Голос співака звучав, вживаючи староукраїнський термін, легко, він підносився до склепінь зали і сягав небесної височини. Цьому сприяли темпові відтяжки, зупинки і протягування звука після змістово значущих слів і навіть окремих складів (Син Божий народився). Так співав лише Козловський. Навіть приголосні звуки він вокалізував, розспівував. В його мистецтві порушення музичного тексту не мало деструктивного характеру. Воно було виявом творчої індивідуальності, для якої пісенна, співацька традиція означала безмежно розлогий стиль цілісної хорової культури, здавна утриманий народною і професійною виконавською сталістю.

Показово, що Козловського цікавили твори його сучасників, які подавали власні варіанти гармонізацій народних пісень. У репертуарі співака були Шевченкові «Думи мої» в обробці Михайла Вериківсько-

то, «Реве та стогне Дніпр широкий» в обробці Віктора Косенка, а також «Стоїть явір над водою» в обробці Олеся Чишка, «Ой темная та невидимає ніченька», «Якби мені не тиночки» в обробці Бориса Лятошинського, «Ой видно село» в обробці Костя Богуславського, «Засвистали козаченьки» в обробці Левка Ревуцького і багато інших обробок і солоспівів українських композиторів.

При згадці імені Ревуцького пригадалася ще одна зустріч із Козловським і ще один характерний штрих щодо його культурологічної позиції. Якось у нас зайшла мова про українські романси, над якими я тоді працювала для своєї книжки. Іван Козловський сказав, що у нього є неопублікований солоспів Левка Ревуцького «Ну, розкажи» початку 1920-х років. Назви цього твору не було ні у списку творів композитора, ні в монографіях про нього. У мене виник деякий сумнів — чи не зрадила пам'ять Козловського, адже йшлося про подію 60-річної давності. Та невдовзі я дістала по пошті згаданий твір. Це була копія автографа солоспіву Ревуцького. На ньому була печатка, що твір дозволяється до виконання і дата — 1923 рік. Автор віршів був Є. Хоменко, про якого ніхто із київських літературознавців мені нічого не міг сказати. Пізніше я це прізвище ще десь зустрічала, отже, сучасникам літературного процесу він був відомий. Можливо, про його долю знав Левко Ревуцький і тому не включав до списку своїх творів, подібно до часу не згадуваного романсу «Серце музики» на вірші Миколи Вороного, присвяченого пам'яті Миколи Лисенка.

Копію романсу «Ну, розкажи» після публікації в упорядкованій мною збірці «Українські класичні романси» я передала членам редколегії посмертного зібрання творів Левка Ревуцького, де твір був опублікований у відповідному томі. Саме завдяки Івану Козловському до співаків і дослідників повернувся цікавий романс раннього періоду творчості Ревуцького, значна частина рукописів якого навіки загинула під час військового лихоліття.

Іван Козловський був у дружніх стосунках з багатьма представниками української вокальної культури, серед яких були Михайло Донець, Марія Тессейер-Донець, Михайло Микиша, Борис Гмиря, Зоя Гайдай, Марія Литвиненко-Вольгемут, Надія Нежданова, Оксана Петрусенко та інші.

Багаторічна щира дружба єднала співака з поетом Максимом Рильським. Обидва закохані у мистецтво, фольклор, вони при кожній зустрічі мали можливість відчути спорідненість душ і дум, коли віддавалися музикуванню. Іноді саме народна мелодія ставала віддушиною потаємних почуттів. «Так було на одному з вечорів у Москві, в Будинку літераторів,— згадував Іван Козловський.— Закінчувалася якась дискусія, і раптом стиха зазвучала мелодія української пісні. Всі обернулися — біля роялю Рильський. Награвав він «Сонце низенько».

— А на два тони вище Ви зможете?

— Спробую.

І ось у соль мінорі «Сонце низенько» з усіма гармонічними звучання полинуло у готичну залу (...). Багато бачили стіни цього будинку. Того вечора заполонила залу українська пісня». (З листа І. Козловського від 22 лютого 1966 року до автора статті).

Остання зустріч друзів у Києві у червні 1964 року також була осяяна рідною піснею. Перемагаючи недугу, Максим Рильський сів до фортепіана, що стояло у вітальні його будинку, біля Голосіївського лісу, і стиха заграв улюблену Шевченківську «Забіліли сніги». Голос Козловського підхопив тужливу мелодію. Це було прощання. Крик душі тамувався драматизмом козацької пісні — заболіло тіло, козацьке, біле...

Через кілька місяців, на музично-літературному вечорі 19 березня 1965 року з нагоди сімдесятиріччя від дня народження Максима Рильського, співак присвятив світлій пам'яті друга іншу його улюблену пісню — «Ой у полі криниченька». Тужила-ридала кожна нотка, кожний інтонаційний перелив. Наче в голосінні «скочувався» і обривався голос

Козловського. А мелодія пісні експресивно набирала висоти, розширювала діапазон, відгукувала широким українським степом — «Ой умер чумаченько у неділеньку вранці», «Поховали та чумаченька у зеленім байраці».

Мені казали, що Іван Козловський, приїжджаючи влітку або навесні в Україну, щоразу бував на могилі Тараса Шевченка.

Співак мав щастя бути відзначеним найталановитішими представниками української культури. Маленьким хлопчиком співав він Миколі Лисенкові «Ой ходила дівчина бережком». Цікаво, що їхня зустріч відбулася в Китаєвому (Китаївська пустиня) під Києвом, куди композитор виїздив влітку і де була Троїцька церква, споруджена відомим будівничим Степаном Ковніром (1695—1786) в стилі українського бароккo. У тій церкві був гарний хор, про який згадував і О. Кошиць і який слухав Козловський.

Козловський бачив на сцені зірку українського театру Марію Заньковецьку. Юнак був зачарований її грою і на запрошення Івана Мар'яненка, керівника «Товариства українських артистів» (за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського) вступив до трупи цього театру.

Це вона, Марія Заньковецька, та сама чарівниця сцени, яка зворушила на виставі Одеського театру українське єство Петра Чайковського, що підніс їй вінок із написом: «Безсмертній — від смертного», благословляла Козловського-співака.

«Київ, 30 травня 1933 р.

Для всіх Ви відомий славнозвісний співак — І. Козловський, новий соловей оперного театру, а для мене — Ви хороший, милий Івасик — любий, чарівний птах Очеретянка, що далеко краще від солов'я. Очеретянку можна чути вранці «на зорі». Вона своїм ні з чим не зрівняним чудовим співом завжди зустрічає сонце й дає своїм веселим щебетанням надію на веселий погожий день.

Стара Марія Заньковецька»

Це — напис на звороті фотокартки, яку за рік до смерті подарувала театральна зірка Очеретянці — українському річковому соловейкові.

Тамара БУЛАТ

Едісон, Нью Джерсі

УЖИНОК НА НИВІ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

(До 75-річчя від дня народження П. П. Охріменка)

Професора П. П. Охріменка, як фольклориста, знають не лише в Україні, а й за її межами, зокрема в Білорусії. Його наукові і науково-популярні праці з української, а також білоруської народнопоетичної творчості користуються заслуженим успіхом.

Починаючи ще з учнівських років, П. П. Охріменко щиро захопився фольклором. Він став записувати в рідному селі Солониці на Лубенщині народні пісні та легенди, зокрема легенди і перекази про Наливайка та його останню битву з польськими поневолювачами, яка відбулася в кінці травня — на початку червня 1596 року в урочищі річки Солониці. Ці перекази і легенди цікавлять П. П. Охріменка до цього часу. Він продовжує їх запис «з народних уст», відзначаючи помітне згасання в пам'яті земляків за останнє півстоліття цього цінного фольклорного матеріалу регіонального характеру. До його наукового осмислення П. П. Охріменко приступив з середини 1970-х років, видрукувавши ряд статей в спеціальних виданнях і періодичній пресі, в яких за допомогою народних переказів та легенд зробив спробу визначити місце останньої битви Наливайка (а саме на Туркачах біля Солониці над Довгим озером), яким цікавились свого часу Шевченко, Куліш, Костомаров, Горленко, Іван Ле та ряд інших істориків і письменників.

П. П. Охріменку довелося довгий час (1950—1972 рр.) працювати в Білорусії (в Гомельському педінституті і університеті), де він охоче включився у вивчення білоруської літератури та фольклору, головним чином їх зв'язків з українською словесно-художньою культурою. Про це свідчить такі його монографії праці як «Фальклорна-літаратурныя сувязі украінскага і беларускага народау» (Мінськ, 1959), «Летапіс братэрства. Аб беларуска-украінскіх фальклорных, літаратурных і тэатральных сувязях» (Мінськ, 1973), брошура «Українсько-білоруські літературно-фольклорні зв'язки» (К., 1959) та спеціальні статті типу «Беларуская песня на Украіне» (Полымя, 1955, № 7), «Українські народні пісні в Білорусії» (Народна творчість та етнографія, 1957, № 4), «Украинско-белорусские фольклорные взаимосвязи» (Ученые записки Гомельського пединститута, 1958), «Українські пісні в трьох білоруських рукописних збірниках» (Народна творчість та етнографія, 1963, № 1) та ін.

Дослідженню білоруського фольклору П. П. Охріменко присвятив ряд окремих видань: «Біларускія загадкі, прыказкі і прымаукі» (Мн., 1961), «Беларуская літаратура і фальклор» (Мн., 1962), «Беларускія песні і казкі» (Мн., 1965), а також посібників для вузів. Крім того, він є упорядником таких збірників білоруської народнопоетичної творчості: «Сучасныя народныя песні і частушкі» (Гомель, 1955), «Беларускія народныя прыказкі і прымаукі» (Гомель, 1956; співавтор М. Бутько), «Молодежные песни» (Гомель, 1956; група упорядників), «Песні Азершчынскага хору» (Мн., 1959), «Беларускія казкі, запісаныя ад Пятра Гулевіча» (Мн., 1963).

Після повернення в Україну (1972 р.), на роботу в Сумський педінститут, де П. П. Охріменко розпочинав свою науково-педагогічну діяльність у середині 40-х років, він активно продовжує свої дослідження української народнопоетичної творчості. Слід відзначити такі його спеціальні праці останніх десятиріч, як «До уточнення терміну «сучасна народнопоетична творчість» (Радянське літературознавство, 1972, № 5), «Про спільні пісні східних слов'ян» (Народна творчість та етнографія, 1973, № 1), «А. С. Пушкин и украинское народнопесенное творчество» (Филологические науки, 1976, № 2), «Народные предания и легенды о последней битве Наливайко» (Фольклор и историческая действительность.— Махачкала, АН СССР, 1976), «Художественная летопись народа.

Фольклор Донбасса периода Великой Отечественной войны» (Донбас, 1982, № 2), «Янка Купала та Якуб Колас і український фольклор» (Народна творчість та етнографія, 1982, № 5; співавтор О. Г. Манченко), «Народнопоетична творчість Сумщини про Шевченка» (Шевченко і Сумщина.— Суми, 1989), «Відгомін поезії Т. Г. Шевченка в народнопісенній творчості Сумщини» (*там же*; в співавторстві з О. Г. Охріменко), «Кобзарські традиції на Сумщині» (Народна творчість та етнографія, 1990, № 3), «Пісні Сумщини» (*там же*.— 1991, № 4), «Морально-етичні ідеали героїв українських народних дум і пісень про козаків» (*там же*.— 1992, № 3; у співавторстві з О. Охріменко), «Використання народних переказів і легенд про події та героїв «Слова о полку Ігоревім» у патріотичному вихованні учнів» (Патріотичне виховання...— Суми, 1992), «Кобзарська дума про голодомор» (Голодомор на Сумщині. 1932—1933.— Суми, 1993, Літературні пісні та романси Сумщини» (Слобожанщина.— № 2, 1993; співавтор О. Охріменко) та ін.

П. П. Охріменкові довелося впродовж півстоліття читати вузівські курси українського, російського і білоруського фольклору. Крім того, він нерідко виступає з доповідями на фольклористичні теми на наукових конференціях як республіканських, так і міжреспубліканських та міжнародних. Так, у 1993 р. П. П. Охріменко (у співавторстві з О. Г. Охріменко) підготував для другого наукового конгресу Міжнародної асоціації україністів доповідь «Літературні джерела української народнопісенної творчості».

П. П. Охріменка вже багато років цікавить творче життя видатного українського кобзаря Євгена Адамцевича. Ним підготовлене і видане дослідження «Ознайомлення з життям і творчістю роменського кобзаря Євгена Адамцевича» (1988).

Усе це свідчить про активну діяльність П. П. Охріменка в галузі дослідження і популяризації народнопоетичної творчості. На ниві фольклористики він має вагомий ужинок. Побажаємо ж йому з нагоди ювілею ще довгих років життя і плідної праці на цьому неосяжному просторі народної культури! Нижче публікується нова стаття П. П. Охріменка, присвячена Євгенові Адамцевичу.

Михайло ПАЗЯК

Київ

КОБЗАРСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЄВГЕНА АДАМЦЕВИЧА

Роменський кобзар Євген Адамцевич (1904—1972) — це не традиційний сірома-музика минулого, а свідомий, культурний митець-громадянин, який творив, несучи у маси пісню в ім'я кращої долі України. Така обставина зумовила особливості його репертуару, в якому вагому частину складав власний доробок. Цьому сприяло те, що Адамцевич мав нахил до поетично-пісенної творчості, що знову ж таки позначилось на його репертуарі, зокрема в підкресленій увазі до пісень літературного походження.

Репертуар Євгена Адамцевича позначений різноманітністю, хоча в ньому відсутніми були такі традиційні для кобзарів його часу пісні, як «Чечітка», «Міщанка», «Попадя», «Теща» тощо, а також псалми і родинно-побутові думи [1]. Будучи кобзарем насамперед героїко-патріотичних і лірико-драматичних уподобань, він охоче звертався до історико-героїчних і кращих ліричних народних пісень, і з такою ж зацікавленістю ставився до пісень літературних. Ця широта репертуару Адамцевича становить одну з характерних його рис, що цілком відповідає феноменальній пам'яті і вибагливій артистичній натурі цього кобзаря.

Безумовно, головну увагу Євген Адамцевич надавав народнопісенній творчості, виділяючи історично-героїчні твори про Байду, Морозенка, Залізняка, Супруна, Саву Чалого, Бондарівну, Кармелюка, а також ліричні пісні, насамперед патріотичного і соціального змісту, як «Про чаєчку-небогу», «Ой попливи, вутко», «Ой піду я лугом», «Ой наступала та чорна хмара» тощо. Не цурався він і традиційних жартівливих народнопісенних творів. У його активному репертуарі було більше сотні пісень усіх жанрів і їх різновидів, які він протягом своєї сорокалітньої праці натхненно і творчо виконував.

Євген Адамцевич був незрівнянним серед українських кобзарів свого часу майстром-віртуозом. Не дарма ж його друг великописарівський кобзар Єгор Мовчан, теж широковідомий митець, дивувався: «Як той Адамцевич грає? Наче у нього не одна кобза, а кілька!» Така майстерність сприяла творчому підходу до засвоюваних народномузичних творів. Яскравими прикладами цього можуть бути пісня «На захід сонце вже схилилось» і нині всесвітньовідомий «Запорозький марш».

Пісня «На захід сонце вже схилилось» літературного походження. Вона сформувалася на основі вірша і музики до нього маловідомого поета середини XIX ст. С. Карпенка. Цю пісню Є. Адамцевич перейняв від кобзаря І. Бердіна, але вона у його інтерпретації, як відзначив музикознавець О. Правдюк, становить новий варіант, «більш художньо за-

[1] *Правдюк О.* Роменський кобзар Євген Адамцевич.— К., 1971.— С. 20—21.

вершений» (*там же.*— С. 129—130), що стосується не лише мелодії, а й словесної форми цієї літературної пісні.

На «Запорозькому маршеві» слід зупинитися окремо, оскільки про його походження існують різні версії. В станні роки, коли марш набув виключно широкої популярності, стали майже одноголосно стверджувати, що це — твір Адамцевича. Одначе таке твердження потребує уточнень.

1991 року в «Пам'ятках України» Д. Кулиняк писав: «Адамцевич не був автором «Запорозького маршу», як інколи оголошують чи друкують. Він лише зберіг і доніс до наших днів цю геніальну мелодію»; сам Адамцевич навіть «сердився, коли його називали батьком «Запорозького маршу». Як він сказав, цей твір був автентичним козацьким маршем, створеним ще десь у XVII ст., й звідти кобзарі його передавали один одному...»

Поет Олекса Ющенко, який зустрічався з Є. Адамцевичем, навівши цю цитату з свідчення Д. Кулиняка у своїх спогадах «Зустрічі з Євгеном Адамцевичем», відповідно її прокоментував і зробив суттєві доповнення. «Я ніколи не чув,— пише він,— щоб Євгена Олександровича називали буквально «батьком» маршу. Олександр Правдюк, автор книжки «Роменський кобзар Євген Адамцевич», у примітках до переліку творів, які виконував кобзар, зазначає: «Запорозький марш... Перейняв у 1926 році від кобзаря І. Положая (старшого співця-музики, що жив теж у Ромнах.— *П. О.*), дещо переробивши». Я теж чув від Адамцевича,— продовжує О. Ющенко,— що він «перейняв мелодію», але — скромно додав: «в марші є й мого трохи...» Отже, коли «трохи» додано свого, тобто йдеться вже про свою обробку твору, це вже має право на авторство. Та й посвідчив мені, що «важкенько довелося доходить до того, що вийшло в голові!..» [3].

Отже, за Олексою Ющенком виходить, що Євген Адамцевич все-таки творець «Запорозького маршу», хоч це твердження висловлене з деякими застереженнями. У вірші ж «Євген Адамцевич творить «Запорозький марш», вперше надрукованому в газеті «Культура і життя» за 19 серпня 1990 р. (а не в березні 1991 р. в «Літературній Україні», як пише у згаданих спогадах сам О. Ющенко), він фактично прямо називає Адамцевича автором цього виключного інструментального твору народномузичної культури. О. Ющенко високомайстерно і переконливо подав процес творчих мук і пошуків митця (кобзаря Адамцевича) над втіленням свого задуму (нібито творення музики «Запорозького маршу»). Про це свідчать такі уривки з вірша:

...І він перебирає струни. Звук за звуком
Народжується, змовкне, відбринить...
Він пробує, шукає і з розпуки
Складає руки — не знаходить нить...
І раптом народивсь жаданий звук,
В ніким не зрозумілій круговерті
Творцю завдавши радості і мук...
До звука звук, струна струні одвітна,
А всі — одвітні серцю кобзаря.
...І вже козацьке військо маком квітне,
І спалахнула в Хортиці зоря...
В гнізді єдинім з думкою одною,
Одним з одним, як в тятиві стріла,
Вони ідуть ген яром-долиною, —
Їх правда й віра за народ вела...

Під враженням цього художньо довершеного вірша Олекси Ющенка поневолі вкорінюється думка, що Євген Адамцевич — творець «Запорозького маршу». Очевидно, саме цей вірш зіграв неабияку роль в утвердженні такої думки, яка потребує певних коректив. Цьому значною мірою сприяли й згадані спогади О. Ющенка, в яких, після вже процитованого, говориться:

[2] Див.: Пісні літературного походження.— К., 1978.— С. 130—133, 460.
[3] Нар. творчість та етнографія.—1992.— № 4.— С. 68.

«Євген Адамцевич доклав чимало зусиль, аби подарувати нам славний твір. Дехто й тепер щось додає до маршу — так, ми знаємо обробку В. Гуцала, що виконується оркестром народних інструментів (оркестром народних інструментів Республіканського музично-хорового товариства.— *П. О.*). Але в основі «Запорозького маршу» лишаться праця Адамцевича, оте «дещо і своє», і пам'ять єдиного кобзаря, що зберегла давно почуту мелодію. Коли б не він, може б, ми й не мали такого шедевру, адже ніхто, окрім Адамцевича, не виконував його. (А хіба І. Положай, від якого «перейняв» Адамцевич цей марш, не виконував його? — *П. О.*). Не лише зберіг те, що почув, а відтворив, реконструював, зробив віддарунок своєму народові» (с. 68—69. Підкреслено мною.— *П. О.*).

Ці слова Олекси Ющенка, сповнені любові і поваги до Євгена Адамцевича, необхідно прокоментувати. По-перше, «Запорозький марш», образно кажучи, подарували нам запорозькі козаки, як говорив сам Адамцевич, а не він, бо не випадково ж з обуренням відкидав таку спокусливу славу «батька», тобто творця, цього унікального твору. Він лише вніс у нього «трохи» своєї творчості. Це означає певну обробку, аранжировку чи щось подібне, що не змінює основи твору, який «кобзарі... передавали один одному» впродовж століть. Безумовно, це «трохи», слід гадати, було цінним внеском, що дає право, кажучи по-сучасному, на співавторство (таке спостерігається в багатьох народних творах, виконуваних талановитими митцями),— і в цьому велика роль і заслута Адамцевича. Тим більше, що саме він останнім доніс до нас цей геніальний мистецький твір наших славних предків, який служив їм своєрідним бойовим гімном-закликом до боротьби з ворогами Вітчизни. Вже це одне робить ім'я Адамцевича безсмертним у віках. Адже він має пряме творче відношення до всесвітньовідомого «Запорозького маршу», який, за влучним висловом О. Ющенка, «гримить вічною славою і силою нашого народу» (*там же*, с. 69).

Євген Адамцевич, видатний майстер народної творчості, мав тонке відчуття сутності кращих досягнень професіонального мистецтва, насамперед літератури. Не випадково він захоплювався творами Шевченка і Гоголя, які цілими сторінками міг цитувати напам'ять, а також цінував музичні твори Лисенка, Аляб'єва, Шуберта та інших митців. Тож не дивним є те, що в його репертуар входила «Жебрачка» Беранже в російському перекладі Д. Ленського, покладеному на музику Аляб'євим, яку він переробив по-своєму, створивши більш мелодизований наспів, але в цілому зберігши ритмічний малюнок цього російського композитора. З професійної інструментальної музики, що проникла в репертуар Адамцевича, можна назвати «Музичний момент» Шуберта, який виконувався ним «з великим привнесенням українського колориту» (*там же*, с. 26).

В контексті сказаного цілком закономірним є те, що в репертуарі Євгена Адамцевича велике місце займали пісні літературного походження, насамперед твори Тараса Шевченка («Заповіт», «Думи мої...», «Тарасова ніч», «Плавай, плавай лебедоньку», «Ой три шляхи широкії» та ін.), а також пісні про нього українських поетів («Славно твоя кобза грає» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Зійшов місяць, зійшов ясний» О. Кониського, «На високій дуже кручі» невідомого автора, «Сподівалися Шевченка» — переробка вірша М. Максимовича «На похорон Т. Г. Шевченка під Каневом» тощо). Крім того, великим успіхом у виконанні Адамцевича користувалися пісні-думи «Суд Байди» (на слова Грицька Чуприни) і «Євшан-зілля» (за одноіменною поемою Миколи Вороного), анонімна літературно-бурсацька пісня «Адам і Єва», «Ти лети, мій спів, з мольбою» (слова Володимира Александрова), «Черевички», «Хортиця», «Пряля» (Якова Щоголева), «А вже років двісті» (переробка народної пісні Анатолія Свидницького), «Ніч яка, господи, місячна, зоряна» (Михайла Старицького), «Сміються, плачуть солов'ї»

* *Правдюк О.* Роменський кобзар... — С. 27—29.

(Олександра Олеся), «Червоний заспів» Василя Чумака, «Голова» Пилипа Капельгородського, «Грими, грими, мотня пісне» (Дмитра Загула), «Про лікнеп» (Христини Литвиненко) та ряд інших.

Народні пісні літературного походження Євген Адамцевич сприймав теж творчо, виконував їх по-своєму, часто імпровізуючи. Це стосується не лише музики, а й словесної фактури творів цього роду.

Євген Адамцевич мав великий хист до імпровізації, творчості «на ходу». На підтвердження цього можна навести такий приклад, про який розповідав друзям сам кобзар. Якось у Ромнах на базарі він виконував пісню, що починалася словами:

Не журися, Манько,
Що ми комуністи, —
Мужики нароблять,
А ми будем їсти...

Почувши цю пісню, міліціонер повів кобзаря в міліцію. «Йдучи в такому «супроводі», Євген Олександрович,— свідчить у названих вище спогадах О. Ющенко,— не витерпів і почав наспівувать:

Ой який тепер світ настав,
Що міліціонер поводатирем став...

Й той міліціонер виявився з доброю душею — відвів трохи далі від базару, повернув на вулицю Щучки та й випустив, попередивши, що як повернеться знову на базар, то потрапить вже «не в такі руки». І потрапляв, бо не міг бути в самотині: де народ збирається, там кобзареві добре співається...» (Народна творчість та етнографія.— 1992.— № 4.— С. 69).

Відзначене підводить до висновку про те, що Євген Адамцевич, крім хисту музики-співця, мав ще й талант поета. І дійсно: він не лише виконував народні думи та пісні, в тому числі літературного походження, а й складав свої власні літературно-пісенні твори (див. додаток до Збірника тез доповідей і повідомлень науково-практичної конференції «Деякі особливості сучасного словесно-музичного фольклору і творчість Є. О. Адамцевича».— Суми, 1983,— С. 60—66). Серед них виділяється пісня «Кобзо, моя пораднице». В ній висловлені гіркі думи сліпого кобзаря, якому недоступне споглядання краси навколишнього світу:

Почуваю я незрячий
Ту красу кохану,
Гірко плачу та ридаю
З вечора до ранку...
Люди бачуть, чують, знають
Красу дня і ночі,
Мої ж, темнії, не мають
Тії краси очі.
Я, мов в темній домовині,
Нужуся, страждаю, —
Чи ще довго по Вкраїні
Блукати я маю?

Ряд творів Євгеном Адамцевичем були складені фактично на замовлення партійно-радянських органів та установ. Це такі, як «Дума про Федька», «Слава ленінським героям», «На смерть Леніна», «Слава нашим космонавтам» і т. п., в яких нема, як правило, властивої репертуару цього кобзаря щирості. Вони виконувалися звичайно на офіційних концертах, вечорах-агітках, на зібраннях в офіційних установах, на республіканських і всесоюзних нарадах народних співців тощо, що й зумовило їх зміст.

Інший характер мають всі власні пісенні твори Євгена Адамцевича, складені в період Великої Вітчизняної війни. Характерним зразком є пісня «В неволі», у якій затавровані фашисти за їх нелюдські

вчинки на нашій землі. В ній реалістично відображене тяжке життя в окупованій Україні:

Забирає лютий ворог
Всю нашу худобу, —
Нема світлої години
Тому хліборобу.
Не реве вже на подвір'ї
У селі скотина,
Ще й вербують в Німеччину
І дочку і сина...
Бодай же ти, клятий ворог,
Та й не діждав жити,
Як забрав ти у нас хлібець,
А найгірше — діти...

Виконуючи ц юпісню в період окупації по селах Сумщини, Полтавщини, Харківщини, Є. Адамцевич, ризикуючи, виявляв громадянську сміливість, оскільки за таке окупаційна влада та її прислужники суворо карали. Адже такі пісні виконували важливу агітаційну роль, підносили дух поневолених людей, що й викликало лють в окупантів та їх полигачів. Вони всіляко переслідували кобзаря, а за пісню «В неволі» не раз погрожували кривавою розправою, але народові вдавалося своєчасно рятувати свого улюбленого співця [5].

У період німецько-фашистської окупації України Євген Адамцевич безстрашно викривав і висміював загарбників, несучи свою пісню в маси. Особливо дієвими були його сатиричні пісні. Про це дізнаємося з його спогадів, якими він поділився з сумським поетом Миколою Даньком. Він, буваючи у відрядженнях в Ромнах, навідував шанованого кобзаря, про що розповів у статті «Весела бандура» (видрукуваній у сумській обласній газеті «Ленінська правда» за 26 квітня 1981 р.).

Микола Данько влучно зазначив, що Є. Адамцевич «за часів Великої Вітчизняної війни оновив славу запорозьких козаків: мандруючи селами, він своїми піснями кликав до боротьби проти окупантів. Навіть два чи три дні просидів у холодній, вкинутий туди поліцаями. Це він сам казав, але чомусь,— пише М. Данько,— завжди уникав будь-яких подробиць. Лиш одного разу... почав без моїх розпитувань.

— ...1942 року мандрували ми (Адамцевич з дружиною-поводирем, яка була його очима.— *П. О.*) Сумщиною... В одному з сіл... люди просять: «Заграли б веселої з лиха!» «Веселої? Можна. Хіба ось такої, якщо не чули...»

Бандура наче сама заспівала:

— Ой Морозе, Морозенку,
Ти славний козаче,
Через тебе, Морозенку,
Хриць гіркими плаче.
Не так хриць той осоружний,
Як ті хриценята,—
Плачуть з мамою укупі:
«В нас не буде тата!»
Упіймали партизани
Хриця рано-вранці!
Та й ізняли з того Хриця
Чоботи-сап'янці.
Партизани на гармошці
Тиснуть на всі кнопки:
— Потанцюй же, сучий сину,
На морозі гопки...

Не встиг я доспівати,— продовжував свої спогади Є. Адамцевич,— як раптом хтось за рукав: смик!... Поліцай! Повели нас до управи. Почали допитуватись, чи не партизани, і хто мені дозволив висміювати фашистів та перекривляти їх, узиваючи «хрицями»...

[5] Див.: *Охріменко П. П.* Озчайомлення з життям і творчістю роменського кобзаря Євгена Адамцевича.— Суми, 1988.— С. 11—11.

— Та, боронь Боже, хто там узивав! Я співав про Гриця! Може комусь сп'яна вчулося? Давайте повторю...

Ледве відпустили живим...»

З цих колоритних спогадів Євгена Адамцевича видно, яку роль відігравали його пісні, особливо пісні-агітки, піднімаючи дух поневолених співвітчизників і псуючи настрій фашистським посіпакам. Вони свідчать також про те, що Адамцевич був не лише талановитим співцем-музикою і автором своїх оригінальних пісенних творів, а й дотепним оповідачем, який досконало володів художнім словом. Його оповіді, спогади, роздуми, якими він ділився з друзями та іншими слухачами, складають цікаву й вагому частину доробку цього народного митця. Вони, маючи незаперечну ідейно-художню цінність, відчутно доповнюють його художньо-творчий репертуар, вносячи в нього своєрідний струмінь.

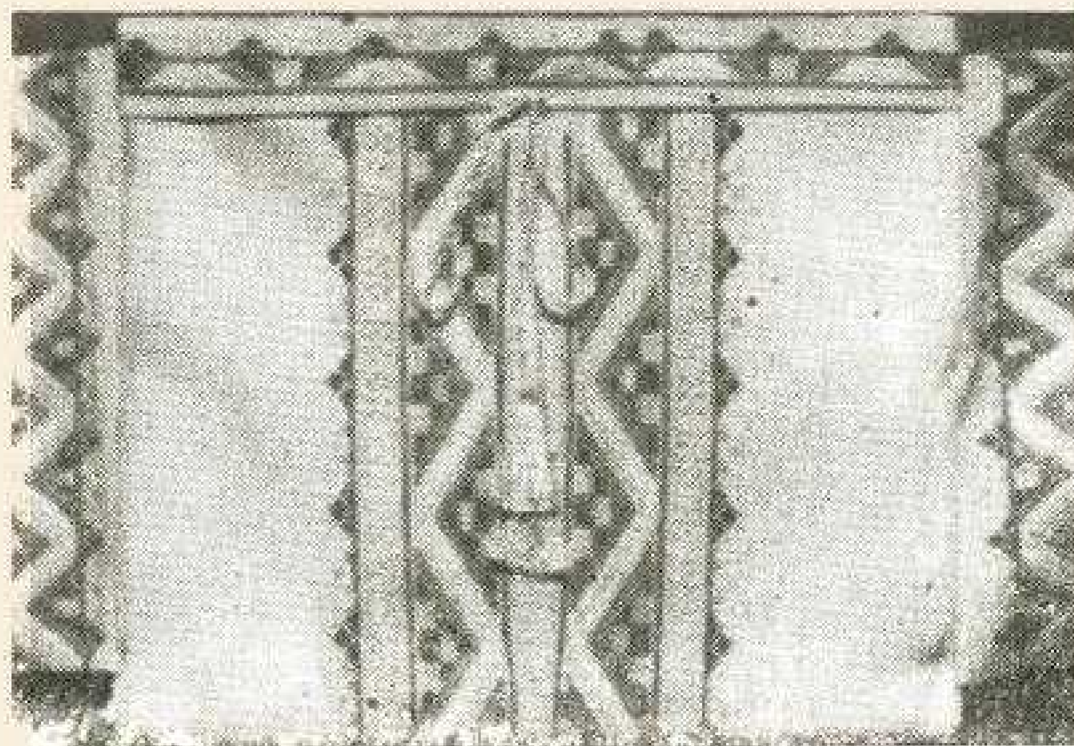
Олександр Правдюк, характеризуючи творчість Євгена Адамцевича, не без підстав відзначив, що «його уподобання ближчі до сфери літератури, ніж чистого фольклору. Однак це нескільки не зменшує його внеску в розвиток кобзарського мистецтва. Свій репертуар він засвоїв через сферу усного (не письмового) побутування, тому виконувані ним твори — цінний матеріал для дослідників фольклорно-літературних зв'язків»[6]. Ці зв'язки особливо відчутні в його захопленні народними літературними піснями, а також у власній творчості, що органічною частиною ввійшла в його репертуар, у якій чітко виявляються літературні традиції, зокрема традиції поезії Шевченка, оперті насамперед на народнопоетичні основи.

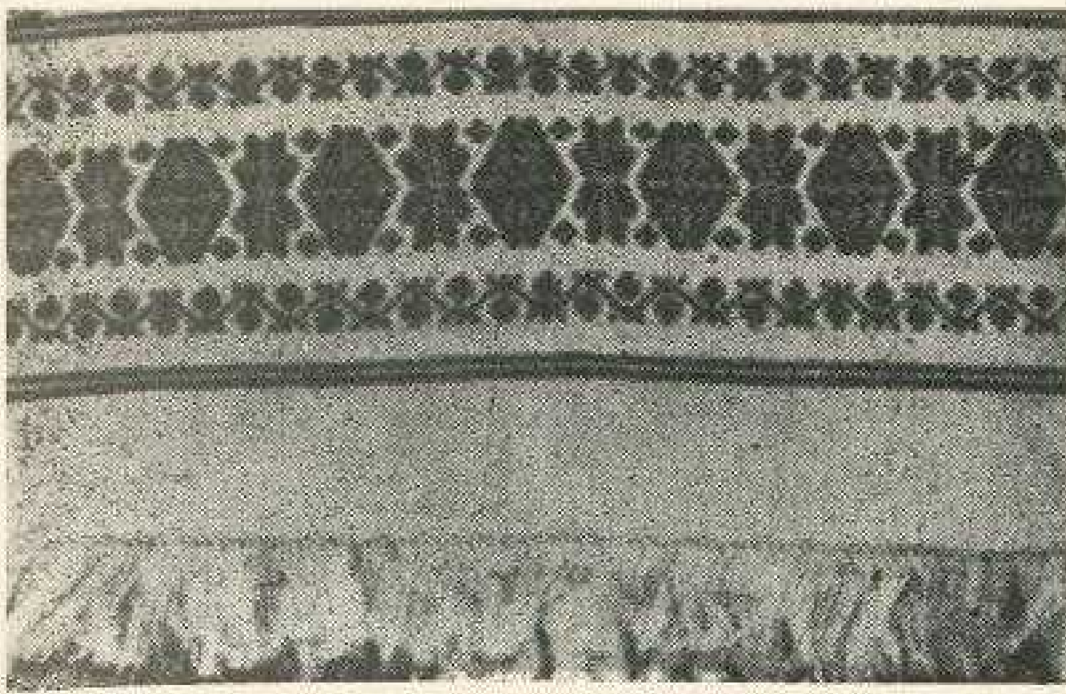
Все це виразно відбилося на творчому доробкові Євгена Адамцевича, на його багатому, різноманітному і оригінальному, тільки йому властивому репертуарі. Він яскраво засвідчує плідність взаємозв'язків професіонального і народно-самодіяльного мистецтва, що відкриває широкі перспективи для майбутнього.

Павло ОХРІМЕНКО

Суми

[6] *Правдюк О.* Роменський кобзар... — С. 29.





ВАМ, ВЧИТЕЛІ

НАРОДНА ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ І НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ

(Місце українського фольклору в культурологічній концепції Пантелеймона Куліша)

У не такій уже й численній літературі про П. Куліша (8.8. 1819—14.2. 1897) яскраво виражена тенденція до пояснення особливостей творчості письменника впливами зарубіжних літератур, культури та філософії. Про національну своєрідність його світогляду, поезії, прози, драматургії та публіцистики говориться значно менше [1]. Так, наприклад, художньо-естетичне мислення П. Куліша В. Шурат досліджує в тісному зв'язку, скажімо, з філософією Спінози та Шелея. Тут він знаходить ключ до розуміння цієї ідеї любові та правди у таких творах українського письменника як поеми «Маруся Богуславка», «Мохамед і Хадиза», драма «Байда, князь Вишневецький» тощо. Очевидність впливів В. Скотта на повість «Михайло Чарнишенко» та роман «Чорна рада» стверджують В. Петров, Є. Нахлік, Р. Багрій.

Одначе дослідники не могли не звернути уваги й на їх національні джерела. Називаючи «Михайла Чарнишенка» вальтерскоттівською повістю з української минувщини, В. Петров одразу вказує на фольклорний мотив батьківського прокляття, що становить провідну тему повісті. До того ж, учений наголошує, що народний погляд на непорушність батьківської влади П. Куліш «осучаснює, зв'язує з громадськими метами, робить його актуальним, переломлює крізь призму важливих як на той час проблем народного відродження, висовує як принцип для широкої дискусії. В історії вичитуючи сучасність, проектуючи сучасність в плані історичних подій далекої минувшини, Куліш своїм романом переслідував пропагандистські цілі: доля карає покоління, що не бережуть традицій» [2]. На жаль, оця та деякі інші досить істотні особливості фольклоризму П. Куліша, які значною мірою зумовили своєрідність його творчої індивідуальності, після В. Петрова не знайшли своїх уважних дослідників. Тому спробуємо, наскільки це дозволить обсяг даної статті, окреслити бодай найголовніші складники культурологічної концепції національного буття та їх народні джерела у творчості письменника.

Одразу зауважимо, що розуміння національного буття у П. Куліша багатогранне. Воно має політичні, соціальні, філософські, морально-етичні, психологічні, естетичні, побутові та інші аспекти і грунтується,

[1] Див.: *Шурат Василь.* Філософічна основа творчості П. Куліша.— Львів, 1922; *Петров Віктор.* Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість.— К., 1929; *Нахлік Є. К.* Українська романтична проза 20—60-х років XIX ст.— К., 1988; *Івашків В. М.* Українська романтична драма 30—80-х років XIX ст.— К., 1990; *Багрій Романа.* Шлях Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта).— К.: ред. журналу «Всесвіт», 1993 та ін.

[2] *Петров Віктор.* Вальтерскоттівська повість з української минувщини // *Куліш Пантелеймон.* Михайло Чарнишенко. Повість.— К., 1928.— С. 7.

як правило, на засадах народного світогляду, на основі аналізу тих чи інших явищ народного життя, на сприйнятті світу більш серцем, ніж розумом, що спричиняє в такому разі природність самого буття. Природність же письменник розумів як органічний зв'язок душі і серця з навколишнім світом, внутрішню потребу в цьому зв'язку, зумовлену побутом, розвитком освіти, виховання та інших сфер повсякденного життя на національній основі, тобто на основі традицій народної моралі, етики, психології, звичаїв та обрядів тощо...

У них автор «Досвіток». «Чорної ради», «Драмованої трилогії» вбачав джерела духовного світу українця, високість і виняткову благородність його життєвих принципів та ідеалів, отже, й гуманістичних засад українського суспільства. Полемізуючи з «міщанами», які, на думку П. Куліша, у погоні за модою зреклися усього рідного і тим самим руйнують вікові традиції, устої свого народу, письменник наголошує на особливій любові і злагоді в трудовому, переважно селянському середовищі. Знову ж таки їх джерело він бачить у єдності давніх простих слов'ян з природою. Ця єдність витворила високу поезію, поетичне світосприйняття, привнісши в повсякденний побут селянина ніжність, красу і благородство. У «Листах із хутора» ця поезія народних звичаїв тлумачиться як поетичні «обставини повсякденного буття, як поезія сем'ї благої, праведно людської», яка таїть у собі «велику героїчну душу в тихому смиренному образі пахарському, в сільському житті простому»[3]. Оту красу і благо народу переніс у сферу архітектури та побуту, морально-етичні взаємини, поклав її в основу поцінування минулого, з них виводив свої соціальні та політичні ідеали.

Скажімо, глибока, щира і природна внутрішня потреба в іншій людині завжди формувала в українському середовищі, в повсякденному побуті такі ж глибокі, щирі, сердечні та природні взаємини між людьми. З цього погляду цікаве таке спостереження П. Куліша. У процесі виховання дітей випробовували у чужорідному середовищі, далеко від домівки, у неприродних обставинах, аби дитина сама училася орієнтуватися в тих чи інших життєвих ситуаціях, відчувала, аналізувала їх, уміла робити відповідні висновки та керувалась ними у своїх діях і вчинках. Як прикметну ознаку національного буття П. Куліш відзначав і відсутність до кінця XIX ст. в Україні п'янства. Натомість, наголошував він, наші діти й батьки упивались не трунками, а щирим, душевним і ласкавим словом.

Аналізуючи соціально-історичні та побутові явища, народну психологію, етику, мораль, світогляд в цілому, П. Куліш також доходить висновку, що наріжним каменем філософії українського національного буття є виняткова увага і повага до людської особистості. У статті «Простонародність в українській словесності», відкидаючи реакційно-шовіністичні оцінки В. Бєлінським нашої літератури, автор переконливо доводить, що українських письменників «врятувала повага до людської особистості, хоч як би низько була вона поставлена в громадянському суспільстві» (II., 523), що ця повага є характерною особливістю українського національного буття і з давніх-давен знаходила і знаходить свій вияв «у всій усній словесності нашого народу, в його піснях, легендах, притчах, прислів'ях, віруваннях і поняттях про людину взагалі» (II., 523). Такі міркування склали своєрідну систему морально-етичних, філософських та суспільно-політичних поглядів П. Куліша, як бачимо, виняткова гуманістичну у своїй суті.

Справді-бо, для П. Куліша, як і для Г. Сковороди, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Юркевича, І. Нечуя-Левицького та інших представників «філософії серця» найважливішою формою українського національного буття була не боротьба, а злагода і гармонія, активно пропаговані й народною філософією. «Мир є основна етична і соціальна цінність,

[3] *Куліш Пантелеймон.* Твори в двох томах.— К., 1989.— Т. 2.— С. 258. Далі, посилаючись на це видання, у тексті зазначатимемо римською цифрою том, арабською— сторінку.

мир між людьми та мир людини з Богом» [4],— відзначав з цього приводу Д. Чижевський. Очевидно, що саме звідси йде і заперечення П. Кулішем будь-яких форм насильства та послідовне і наполегливе відстоювання еволюційного, а не революційного шляху розвитку людини і суспільства.

У тій самі «філософії серця», внутрішній і зовнішній гармонії певною мірою закорінена і злощасна кулішівська ідеалізація російських царів, полоно- та туркофільство письменника. Ніскільки не виправдовуючи його, тут все ж слід зазначити, що П. Куліша не слід розуміти буквально, адже шовіністична політика агресивної імперської Росії, кровопролитні війни, нав'язані турецькими султанами та польськими королями, говорили самі про себе, не потребуючи критичного викриття чи зайвих коментарів. Уся справа в тому, що письменнкк, шукаючи шляхів до правди та істини, внутрішньої гармонії навколишнього світу, не раз вдавався до творення штучних ідейних конструкцій, як поетичної форми вияву цієї правди, цієї істини, цієї гармонії.

Це зауважував ще В. Шурат, тому й писав, що Кантемір, Осман, Петро I, Катерина II у творчості П. Куліша постають не як історичні фігури, а як символи ідеї, що в його історичних поемах «кожда історична фігура, зберігаючи лиш ім'я, тратить знані історичні риси, тратить свою знану історичну індивідуальність, стає зовсім новим єством, більше символічним, ніж реальним, скристалізованим догматом, візією і мрією поета, що узнавши дійсність за пусту, заповнив її роєм мар — не для своєї забави, а для спасення» [5]. Що ж тоді живило реалістичну сутність концепції національного буття? З-поміж різних джерел досить вигідно виділяються народні ідеали та інші народні джерела. Вони несуть у собі відсвіт віків, глибину народної мудрості, традиції духовного, соціального і політичного життя у всій різноманітності та багатогранності їх вияву.

Одним з таких виявів є побут. Але житло, речі домашнього вжитку, зброя, одяг, їжа, сімейні традиції, звичаї, обряди і т. д. у творчості П. Куліша виступають не простими етнографічними замальовками, не копіями оригіналів, а художнім узагальненням, яскравим свідченням відповідного укладу і способу життя, вираженням естетичних та морально-етичних ідеалів та психології зокрема. Естетизація явищ побуту, скажімо, в ранніх оповіданнях і повістях виконує подвійну, а то й потрійну функцію. У такий спосіб письменник 1) подає певну достовірну інформацію про саме явище як факт повсякденного буття героя, 2) передає гармонію або дисгармонію його внутрішнього світу зі світом навколишнім і 3) розкриває тісні внутрішні зв'язки з минулим, історією, народними традиціями, нерідко ідеалізуючи історичні постаті, явища і події через зображення фактів повсякденного побуту.

Так, наприклад, обов'язковими атрибутами інтер'єра сільської хати в оповіданнях «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став», «Огненний змій» та інших творах є образи, вишиті рушники, чисті ослони і т. д. Вони створюють своєрідну атмосферу повсякденного буття українського селянина з його усталеними звичаями і традиціями, у яких закріпились віками вироблені принципи психології, моралі та етики. З образами, наприклад, тісно пов'язані народнопоетичні уявлення про долю, відданість і послідовність у сповіданні християнських заповідей і моралі.

Батько в оповіданні «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став», випроводжаючи сина в дорогу з чумацькою валкою, «встав з лавки, зняв образок, що висів під іконами й одягнув Грицькові на шию» [6]. Цього образка подарував йому в Києві святий схимник, і старий щиро вірив у те, що він захистить сина від усякої напасті, моровиці та недоброго ока. Подібні світоглядні переконання засвідчує й

[4] *Чижевський Дмитро.* Нариси з історії філософії на Україні (Друге видання).— Мюнхен, 1983.— С. 19.
[5] *Шурат Василь.* Філософічна основа творчості Куліша.— С. 106.
[6] *Куліш П.* Твори.— Х.— К., 1930.— Т. 1.— С. 16.

відомий фольклорист та етнограф Г. Данилевський. На основі численних спостережень за життям і побутом чумаків він стверджує, що у них був звичай перед далекою дорогою у кожній чумацькій валці служити молебень Богородиці-Одигитрії, яка за прадавньою легендою була заступницею чумаків, отже, впливала на їх долю [7].

Традицію покладатися на волю Божу, яка міцно ввійшла у життя старосвітського селянина, маємо і в «Огненному змії». До того ж, речі в П. Куліша, як і в народній творчості, нерідко одухотворені, між ними і людиною існує невидимий внутрішній зв'язок. У тому ж «Огненному змії» перед вилітом на той світ душа близького родича прилітає прощатися з рідними і дає про себе знати то через стару козацьку шаблю, то через панотцеву бандуру. Так досягається романтична гармонія між минулим, сучасним і майбутнім, нагадуючи живим про їх святий обов'язок берегти і передавати у спадок славні традиції роду і тим самим примножувати славу України. Тому в творчості П. Куліша панує культ старовини, культ старосвітських традицій і звичаїв, які становлять основу національного буття героїв особливо ранніх творів. Вони гармонізують світ на гуманістичних засадах, облагороджують його.

Культ образів та пов'язаних з ними звичаїв у «Огненному змії» гармонійно доповнюється деталями портрета дівчини в білій сорочці та синій запасці. Зауваживши незнайомих гостей, молодиця, як то й належить у такому разі, одразу перестала наспівувати пісню, виявивши тим самим свою увагу і повагу до подорожніх. При цьому П. Куліш не забуває підкреслити ту чи іншу особливість національного характеру, сформованого всім укладом старосвітського життя, коли пише як «жінка, що стояла біля печі, дізнавшись від прочан, хто вони, з українською привітливістю просила їх сідати й кинулась з ганчіркою обтирати ослони, що й так були не запорошені, але такий уже обов'язок охайної господині» [8]. У всій щирості та красі своєї гостинності постають перед читачем і пан Бардак («Михайло Чарнишенко»), Черевань («Чорна рада»), Обушиха («Настуся») та герої інших творів. Але повага до стародавнього звичаю у них зумовлена іншими обставинами, набирає нових епічних вимірів, соціального та історико-побутового забарвлення, в стихії яких розкривається особистість, герой почуває себе людиною, адже ця атмосфера, ці обставини є природною формою її буття.

Пан Бардак у своїх діях і вчинках також керується повагою до традицій. Його гостинність — не що інше як данина цим традиціям, він тут абсолютно безкорисливий і за свій обов'язок вважає прийняти як дорогого гостя будь-якого подорожнього. Християнська мораль братолюбства визначає в такому разі основу повсякденного буття. У всьому покладатися на волю Божу — життєве правило Бардака. «Що буде, те буде, а буде те, що Бог дасть. Так казав батько козацький Богдан Хмельницький і враг мене візьме, якщо на світі щось розумніше од цього було сказано» [9],— без будь-яких вагань стверджує він у розмові з Михайлом та запорожцем Щербиною. Прикметно, що в народній традиції якоюсь мірою губиться індивідуальність героя. Та саме це і є цілком природним для нього, адже, слідуючи звичаю, козак упивається не самим собою, не своєю гостинністю, яка для нього буденне явище, а товариською бесідою, романтикою минулого, відчуттям чогось дорогого, близького і рідного. Подібне маємо і в «Настусі». По романтичному ідеалізована гостина козаків у Обушихи пройнята мотивом побратимства, вірності передсмертному заповіту старого Обуха та Україні. Але народна мораль, етика, психологія та філософія осмислюються П. Кулішем у поемі вже не в суто побутовому, а в історико-побутовому плані і мають героїко-дидактичний підтекст, виразно спрямований у сучасність.

[7] Див.: *Данилевський Григорій.* Чумаки. Художньо-документальний нарис.— К., 1992.— С. 63.
[8] *Куліш П.* Твори.— Т. 1.— С. 45.
[9] *Куліш Пантелеймон.* Михайло Чарнишенко.— С. 150—151.

Значно ширші масштаби такого осмислення маємо в «Чорній раді». Шрам і Черевань у романі відображають не лише морально-етичну, а й соціальну диференціацію в українському суспільстві. Це вже яскраві особистості, характери яких не розчиняються у традиціях, а навпаки,— виявляються в суто особистісному ставленні до них. Ідеал Череваня — старосвітщина, пасіка, чарка та добра закуска. Вони дають йому повне задоволення життям. Гостинність, товариськість у характері героя беруть свій початок далеко не в історичному минулому, національних та соціальних катаклізмах сучасності. В основі його світосприйняття і світовідчування—задоволення малим, радість хутірського життя. Усі для нього рівні, однакові, освітлені його простою і доброю душею. Для Шрама ж не існує культу речей і звичаїв, для нього шабля, кобза, гетьманська булава — не реквізити українського побуту, а символи української ідеї, які кличуть до дії в ім'я незалежності України. Тому він має за честь бачити свого сина не в ореолі слави, а ліпше полеглим од шаблі і кулі за добре діло, за цілість України, яку ось щойно розідрали надвоє. Та й сам він знову готовий взятися до зброї зовсім не для того, щоб згадати свою молодецьку козацьку звитягу задля забави.

Як бачимо, це — не Черевань, це навіть не старий сотник Чарниш, який задовольняється своїм вчуттям у старовину, своїми солодкими, а часом і терпкими спогадами про неї, породженими культом речей, звичаїв, обрядів, пісень та дум. Зовсім ні. Кобзареві пісні в Шрама викликають не лише гірку та болючу згадку про минувшину, а й збуджують бажання поставити кобзарську традицію на службу великій справі незалежності України. «Їдьмо зо мною на той бік: тебе козаки поважають, твоєї ради послухають» (II, 17),— занепокоєний звістками про невтішні справи у Гетьманщині просить Шрам Божого Чоловіка.

Така еволюція у зображенні кобзи, народного співця-музиканта та побуту в цілому дає можливість простежити й діалектику формування тих чи інших складових концепції національного буття у творчості П. Куліша. Ми уже мали змогу переконатися в тому, що на явища побуту письменник умів дивитися широко, адже вони давали йому вдячний матеріал для пізнання народної естетики, етики, моралі, психології та філософії. До того ж, письменник вивчав їх як у плані суто етнографічному, так і з позицій історика, соціолога, художника і т. д. Завдяки цьому від описового етнографізму в ранніх творах він поступово переходить до масштабних художньо-філософських узагальнень в поезії, прозі та драматургії 60—90-х років.

Нерідко такі узагальнення грунтуються на основі народної психології моралі та етики. Ідея природного розвитку людини і суспільства поставила П. Куліша перед необхідністю комплексного вивчення і відображення народного світогляду і характеру, тому синтез християнських і дохристиянських вірувань у внутрішньому світі його героїв — звичайна річ. Одухотворення природи, уявлення про різного роду лихі сили і боротьба з ними становлять сутність повсякденного буття простолюдина в таких оповідання як «Про те, що сталося з козаком Бурдюгом на зелені свята», «Коваль Захарко», «Огнений змій» тощо. Повір'я про душу, чортів, вітер, грім, блискавку, мавок та інші демонічні істоти в них химерно переплітаються з християнськими віруваннями та реаліями повсякденної дійсності. Очевидно, що у зображенні такої ось різноплощинності буття селянина П. Куліш виходив з того, що «культ природи стояв в основі первісного релігійного світогляду, а релігія була одухотворенням усього довкілля»[10]. З введенням християнства під його видимим зовнішнім виглядом у народному світогляді трималися рештки язичництва, адже і саме «нове вірування переінакшувалося й засвоювалося під впливом давньої міфології»[11]. Синтез цих вірувань у зв'язку з виробничими та господарськими процесами, потребами у спіл-

[10] *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. Історико-релігійна монографія.— К., 1992.— С. 13.

[11] *Булашев Георгій.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях.— К., 1992.— С. 41.

куванні між людьми та оточенням і становлять сутність світу повсякденного буття героїв П. Куліша.

Так, наприклад в оповіданні «Про те, що сталося з козаком Бурдюгом на зелені свята» порушення героєм одвічної гармонії природи та звичаїв призвело до несподіваного лиха. Бурдюг та кілька козаків, які взялися на зелені свята громадити сіно, відчули як з ними сталося якесь диво. Руки самі почали махати, що не гребне козак — то і копиця стане перед очима, русалки, регочучись, кидались коням під ноги, а дорога наче б витягнулася вдвоє і герой ніяк не міг вибратися з лісу. Як бачимо, світ героїв П. Куліша тут ще повен дохристиянських вірувань, різного роду фантастичних уявлень, а природа і людина ще зберігають свою неподільність, досить часто становлячи єдиний, живий, діючий організм.

Однак у творах пізнішого періоду природа втрачає свою магічну владу над людиною, а остання вже повністю виділяє себе з природи і на цій основі формує своє ставлення до неї. Одухотворення явищ навколишньої дійсності, ідея природного розвитку тут грунтується на вчутті людини в природу, винятковій її ролі в передачі внутрішніх почуттів і переживань на основі гармонії. Іноді герой ніби зливається з навколишнім світом, розчиняється в ньому, іноді в описах природи виразно заявляє про себе морально-етичний, а то й соціальний підтекст, оскільки вони символізують рідний край, місце, з яким пов'язані незабутні події в житті героя, Україну в цілому, її багатовікову і багатостраждальну історію. Образи чорних могил, що розмовляють з вітром у полі, засіяного головами поля і т. д. у поезії «Рідне слово» символізують драматичну історію українського народу, над сторінками якої роздумує ліричний герой. Через ці роздуми зміст народнопоетичних символів трансформується в сучасність, розмова могил з вітром таким чином набирає гостроти та актуальності, подаючи непривабливу картину соціального та політичного буття нації, адже різного роду відступники та перевертні

В тих могилах рідним трупом
Правду придушили.
А неправду поруч себе
За столом саджали,
Не вином, людськими слізьми
Кубкиісповняли (1, 178)

Поглиблюючи місткість концепції національного буття, П. Куліш глибоко і усебічно осмислює різні жанри фольклору, виражені в них народні ідеали, не раз вдається до прийомів та засобів фольклорної поетики.

У драмі «Байда, князь Вишневецький» провідним є мотив шукання правди, джерелом якого є не лише суспільно-політичні погляди і переконання автора, а й історичні пісні, думи, тощо. Двоплановість його розвитку пов'язана з образами князя Байди та козака-нетяги Гаджі Андибера і визначає ідейне спрямування твору. Ідеал правди, який сповідує і шукає Байда, пов'язаний з його політичними орієнтаціями але й народні джерела його змісту також очевидні. Відправним пунктом тут є українська народна пісня «Гомін, гомін по діброві», яку співають Байда і Тульчинський в першій сцені першого акту. Як і герой народної пісні, герой драми П. Куліша ідеал правди і справедливості вбачає у доброзичливості, добросердечності своїх сусідів турчина і москаля, у непідкупності, єдності слова і діла.

Таким чином, трансформація П. Кулішем фольклорного мотиву у систему суспільно-політичних відносин відкриває можливості введення у драматичну дію нових сфер буття українського народу, художнього осмислення нових його аспектів.

Прикметно, що в розумінні правди як форми вияву буття автор драми виходить з народних критеріїв. З нею найтіснішим чином пов'язані чистота моральних принципів, адже людину, що сповідує їх, ніколи не можна підкупити ніякими дарами, лестощами і т. д. Отож мимо-

волі напрошується висновок, що пошуки Байдою правди відкидають будь-яку залежність, будь-яку підпорядкованість Росії або Туреччині. Правда як гармонія — ось та особливість національного буття, що визначає своєрідність розгортання драматичного конфлікту, ідейно-тематичне спрямування твору в цілому. Однак ні в одного, ні в другого сусіда Байда не знаходить цієї правди, цієї гармонії, але не втрачає віри в них. Тим самим він піднімається над своїми політичними супротивниками, а його смерть сприймається як оптимістична трагедія, в якій знаходить свій відблиск нескореність і благородство, мужність і героїзм української нації. Саме такий зміст визначає і концептуальну основу розв'язки драми. Виконання української народної пісні про Байду тут, як говорить ремарка, переходить у високий національний гімн, поглиблюючи тим самим мотив безсмертя правди, героїчне начало в характері українського народу як одну з визначальних рис його національного буття.

Інший план мотиву шукання правди — соціально-побутовий — пов'язаний з образом гетьмана Запорозького Ганжі Андибера. Своїм джерелом він має українські народні думи, зокрема, думу «Козак-нетяга Фесько Ганжа Андибер». Соціальні аспекти народних уявлень про свободу і волю тут мають і глибокий морально-етичний зміст. Честь і гідність, почуття обов'язку для Андибера в народній думі невіддільні від понять соціальних, а часом навіть виходять на перший план. З ними він пов'язує сутність правди і в драмі П. Куліша. Більше того, історію героя письменник подає значно ширше і докладніше.

У ранньому дитинстві Андибер не знав ні батька, ні матері, ставав на ноги серед поросят, гусей та телят. «Об мене козаки-дуки змалку потирали руки; міщане з мене по кушнірнях затікало робили, а пани так, як собака цибулю любили» (II, 417),— згадує герой своє безрадісне минуле. Не раз дивилась йому смерть у вічі й тоді, коли мав бути кинутим на залізні гаки в турецькій неволі або загинути в глибинах морських вод. Не важко зауважити в цьому психологізм пісень про сирітську недолю, історичних пісень та дум, у яких знайшли своє відображення ті чи інші аспекти національного буття українського народу. Гармонійно доповнюючи епічний історико-соціальний портрет героя, в драмі ці мотиви підпорядковані соціально-психологічній та морально-етичній мотивації його характеру, його життєвої позиції, його життєвих принципів та ідеалів, які сформувалися, як бачимо, на грунті національного буття. «Та я не про себе дбаю — козацьку честь і повагу «бороняю» (II, 417),— з гідністю заявляє Андибер, виражаючи тим самим сутність свого характеру, своєї життєвої позиції, отих життєвих принципів та ідеалів.

Так соціальний зміст думи поступово трансформується в сферу морально-етичних, а згодом і політичних взаємин. При цьому П. Куліш твердо стоїть на засадах народної естетики, реаліях повсякденної дійсності. Найважливішу роль тут відіграє насамперед мрія бажання як вияв поетичної реальності та художній прийом в системі народної поетики. Ще М. Костомаров писав, що епічний гетьман Ганжа Андибер або Дендиберя ніколи не мав свого реального прототипу в українській історії, адже такого гетьмана на Україні ніколи не було, «але такого гетьмана бажав собі чорний, простий народ і такого створив в своїй уяві»[12]. Тому й П. Куліш наділяє героя усіма рисами вдачі, якими наділив його народ в героїчному епосі. Разом з тим драматург залишається вірним своєму принципові в художньому освоєнні фольклору, про який писав В. Петров. Творячи власну концепцію національного буття, він, як і в ранніх творах, народний світогляд, той чи інший фольклорний мотив переплавляє в горнилі сучасних проблем, пов'язує з тими завданнями, які поставила на чергу дня дійсність, відкриває широкі можливості для дискусії на соціально-політичні, морально-

[12] *Костомаров Н. И.* Собрание сочинений. Исторические монографии и исследования.— СПб., 1905, кн. 8, т. 21.— С. 915.

етичні та філософські теми. Центральною з них у драмі є тема правди, покути, кари і смерті, яка є предметом дискусії і в основу якої покладено уявлення про честь, гідність, моральний обов'язок і т. д.

Для Байди найвищим виявом честі та гідності є правда. Служити їй — отже служити істині, служити Україні, її майбутньому. А Україну він бачить як князь, тобто як могутню державу сильних, державу верхівки, нагадуючи тим самим старого Шрама з «Чорної ради». Андибер же не мислить Україну без черні, козаків-нетяг. Та обидва вони щиро віддані своєму народові, Україні і силою цієї відданості подивляють ворогів. Турки обіцяють Байді повну свободу і привілейоване становище, якщо той прийме нову віру, поклониться новому пророкові. Та Байда не хоче про це й знати, адже «йому любіше на гаках стирчати» (II, 450), ніж стати відступником. Така ж рішучість і безкомпромісність властива й Андиберу. Вмерти, не зрадивши християнської віри й України,— для них найвища честь, найсвятіший обов'язок. Народнопоетична основа характерів героїв тут цілком очевидна. Здатність на, здавалось би, неймовірне, епічний розмах подій та гіперболізація моральних якостей, максималізм етичного вибору — такі принципи визначають типологічну спорідненість героїв драми П. Куліша та українських народних дум, історичних пісень, легенд та переказів.

На засадах народної естетики, етики та моралі розвиває автор і мотив покути та кари, які також є важливою складовою концепції національного буття. Загальновідомо, що одним з джерел людської гріховності народ завжди вважав себелюбство, егоїстичні прагнення і устремління, надмірну гордість та впертість, невміння рахуватися з думкою інших, невміння зрозуміти іншого, протиставлення себе здоровому оточенню і навколишньому світові. «Горді та вперті нічого не варті», «Гордість — це початок упадку», «Себе любиш — людей гудиш», «Себе хвалиш — людей ганиш»[13] — говориться в прислів'ях та приказках. Завжди зазнають краху, зневаги нерозсудливі, зарозумілі та недалекоглядні герої в народних казках. Їх претензії на винятковість ніким не визнаються і, як правило, відкидаються геть. Але громадська думка в такому разі завжди давала шанс для осмислення дій та вчинків, отже й можливості для спокутування провини. До цього принципу нашої етики не раз вдається П. Куліш і в драмі «Байда, князь Вишневецький».

Візьмемо для прикладу хоча б того ж Андибера. У драмі він виступає то як виразник і захисник народних інтересів, чим і уподібнюється героєві народної думи, то як злостивець, засліплений надмірною гордістю, хоч і бувалий та досвідчений козацький гетьман. Оця роздвоєність позбавляє його ж самого здатності мислити широкомасштабно, розсудливо і далекоглядно. П. Куліш з винятковим художнім тактом розвиває цей мотив у драмі. Нелегке дитинство, турецька каторга, численні походи та бої не лише загартували Андибера, а й заклали в його душу зернятка невиправданої безкомпромісності, здатності поступитися не лише своїми принципами, а й принципами усього товариства козацького в ім'я певної мети. Такі риси характеру не властиві одноймениому герою народнопоетичного твору. Та П. Куліш, зрозуміло, свідомо зробив цей відступ від народнопоетичної традиції в зображенні героя аби більш об'ємно і масштабніше охопити різні аспекти національного буття і подати їх за принципом протиставлення двох крайностей у світлі загальнонародних принципів та ідеалів. Отож він не раз приводить героя після гірких помилок і невдач до необхідності спокути, ставлячи його перед проблемою етичного вибору.

Прикметно, що не лише Андибер, а й Байда також проходить своєрідне випробування свого розуміння правди, своїх принципів та ідеалів. Після того вони нерідко доходять взаєморозуміння, злагоди. Вступивши в союз з турками, Андибер зрозумів, що це не просто помилка, це — зрада. Усвідомлення суті сподіяного приводить його до Байди, якому

[13] Прислів'я та приказки. Людина. Родинне життя. Риси характеру.— К., 1990.— С. 394.

він падає в ноги і просить прощення. Князь також із розумінням оцінює його крок. Далі мотив спокути поглиблюється розповіддю Костира про пригоди під час морського походу. Цьому художньому завданню підпорядкована і дума кобзаря Шерешира «Про Олексія Поповича», у якій ватажок, аби зарадити лихові, що спіткало козаків, закликає їх сповідатись милосердному богу, Чорному морю та йому, отаману кошовому.

Однак Андибер і Байда доходять взаєморозуміння і злагоди лише на деякий час. І так повторюється не один раз. Зрештою, засліплений жадобою помсти, Андибер, залишаючись вірним тим само принципам непідкупності, послідовності та безкомпромісності, коли йдеться про християнську віру та долю України, виявляє готовність жити з ворогом як з братом, зробитись потурнаком і занедбати всі радощі свого раю аби заступити при страті ката і власноручно кинути Байду на гаки. Що це? Художній алогізм драматурга? Перетворення героїв у рупори своїх ідей? Ні те, ні те. П. Куліш був українським патріотом, таким він прагнув залишитись і в драмі «Байда, князь Вишневецький». На користь такого висновку вказує і фінал твору. Його зміст засвідчує все ж якусь послідовність автора у ствердженні своєї (в даному випадку хибної) концепції основ суспільного розвитку. Нездатність Андибера спокутувати свої гріхи тут протиставляється винятковому благородству Байди, який навіть в останні передсмертні хвилини бачить у Ганжі не свого запеклого ворога, а дику силу, «що з давніх-давен бідну Русь давила» (II, 454) і вірить у торжество правди, добра, благородства, які піднімаються на крилах історичної пісні у безсмертя.

Так П. Куліш показує різні аспекти буття української нації і тим самим проводить свою ідею еволюційного розвитку суспільства на засадах свого власного трактування (як бачимо, іноді досить суб'єктивного) принципів християнської любові, взаємоповаги і злагоди. Того ж, хто відступає від цих принципів, неминуче чекає кара — прокляття і повне забуття в прийдешніх поколіннях. У драмі П. Куліша це сприймається не лише як один з аспектів національного буття, що грунтується на основі народної моралі та етики, а й як пересторога від усякого роду чвар, розбрату, егоїзму, які завжди ведуть до непоправних втрат, руїнництва і загибелі всього кращого, що є в народі та державі. При цьому П. Куліш вдавався не лише до застороги. Він ясно бачив і шляхи та способи побудови суспільства на засадах, гідних людини. Стрижневою тут є ідея гуманізму, яка випливає з усієї системи філософських поглядів письменника, зокрема так званої «філософії серця», крізь призму якої осмислюється уся багатогранність взаємозв'язків людини з навколишнім світом, тобто сутність її буття.

Справді-бо, візьмімо для прикладу хоча б такі твори П. Куліша як «Товкач», «Солониця», «Кумейки», «Дунайська дума», «Великі проводи», уривок з драми «Колії» і легко переконаємося в тому, що буття людини в них нерозривно пов'язане з серцем, тими таїнами, які воно містить, а відтак і формує життєву позицію, характер взаємин з навколишнім світом.

Сповнене болю за свій скривджений народ, серце Карпа («Колії») шукає суголосних йому подій і явищ, тому й легко відгукується то на чутки про козацькі заворушення у Вовчих Байраках, то на глибинний історичний зміст старовинної козацької пісні «Ой Січ-мати, ой Січ-мати» адже знаходить у них вихід своїм зболеним думам, радощам і печалям. Так у Карпа народжується почуття власної честі та гідності і він вливається до загону повстанців.

На найтонших і незвіданих порухах серця осмислює навколишній світ, формує своє ставлення до нього й ліричний герой поезій «Солониця», «Кумейки», «Дунайська дума» та інших творів. Нерідко, як і в народній творчості, єдність людини й природи в них виростає на основі сердечної потреби героя висповідати свою душу, вилити свій біль річці, що веде до одухотворення явищ природи, до повного злиття її світу зі світом людини. Це своєрідний, глибоко психологізований у народ-

нопісенному стилі діалог зболеного серця ліричного героя і природи.

Більше того, в «Солониці» та «Кумейках» письменник повністю стоїть на грунті української народної історичної пісенності з її яскраво вираженою тенденцією до осмислення подій, явищ, героїв крізь призму серця, з її оспівуванням героїв національно-визвольної боротьби. Скажімо, образ Наливайка в поезії «Солониця» типологічно споріднений з образами народних ватажків у фольклорі. Він — сизий орел, очолювані ним повстанці — молоді орлята. Такими ж виступають у народній поезії й Сірко, Залізняк, Кривоніс, Хмельницький та їхні сподвижники.

Порівняння героя з орлом тут, як і в поезії П. Куліша, виражає не лише ставлення до нього, не лише оцінку його героїчних подвигів. Воно є сконцентрованим вираженням стану душі і серця, стану, який і є однією з форм національного буття, породженого історичною дійсністю. Особливість цього буття полягає у винятково тонкому психологічному відчутті та співпереживанні долі героя, а через нього і долі нації, у повному злитті, так би мовити, серця з серцем, яке, проте, творить не поетично-сентиментальні картини, а виражає ліро-епічні настрої, героїчне начало в повсякденному житті, що стає в силу відповідних історичних обставин нормою повсякденного буття українця.

У взаєминах між собою, з одного боку, і суспільством, з другого, герої П. Куліша виходять з істинності того чи іншого явища, події, факту. Істина ж мислиться ними як правда, а пошуки правди, як це ми мали змогу переконатися на прикладі драми «Байда, князь Вишневецький», виступає в такому разі формою життєдіяльності, формою моральних, соціальних та політичних взаємин, першоджерелом і першоосновою самоудосконалення людини, руху взагалі. І то стосується не лише Байди та Андибера.

Усе, мій синочку, минеться
(Бувало Гриця наставляв),
Єдина правда зістанеться.
Про неї нас Господь создав,
Щоб лжи отець посоромився,
Що й на його самого взлився.
Ми правдою всі живемо,
Ми нею движемось-есьмо, [14]

повчає батько в поемі «Грицько Сковорода». Зовсім неважко зауважити тут фольклоризм мислення старого козака, адже істину народна свідомість завжди пов'язувала з правдою. Пригадаймо тут хоча б народну пісню «Нема в світі ніде правди» та казки цього ідейно-тематичного циклу. Провідна думка цих творів: де немає правди — там немає добра, істини. Істина ж у них завжди на боці справедливості, людей чесних, морально чистих. Тож і батько Сковороди був гордий своєю правдою і в такому ж дусі виховував свого сина, вбачаючи у тому джерело його духовної сили, величі та могутності.

У «Чорній раді» та «Драмованій трилогії» маємо значно вищий рівень осмислення цих проблем. Народний світогляд тут синтезується з ідеологічними настановами самого автора. І хоч він не так яскраво виражений як у ранніх творах, проте у формуванні концепції національного буття відіграє істотну роль. Саме через ті чи інші принципи народного світобачення, ті чи інші народні ідеали політика та ідеологія в цих творах набирає народного змісту, типово національного забарвлення. Фольклорний мотив шукання правди у драмі «Байда, князь Вишневецький» автор тісно пов'язує із загальнонародними ідеалами могутньої української держави та політики миру, добросусідства і злагоди. Коли ж героєві не вдається досягти цього, він не може пристати на компроміс і готовий прийняти мученицьку смерть, але своїх ідеалів зрадити ніколи не може.

[14] Сочинения и письма П. А. Кулиша, т. 3. Под редакцией И. Каманина.— К., 1909.— С. 323.

Підсумовуючи досі сказане, зауважимо, що культурологічна концепція П. Куліша тісно пов'язана з народною поетичною творчістю і що однією з найважливіших складових філософії національного буття у творчості письменника є народний світогляд, насамперед у побутовому, психологічному, морально-етичному та філософському виявах. Органічний їх синтез дав П. Кулішеві можливість розкрити джерела самобутності національних характерів, умови їх формування і становлення, що й склало основу своєрідного розвитку українського суспільства, найприкметнішою рисою якого стала ідея гуманізму, свободи і національної незалежності. Тому цілком природним є і те, що стиль художнього мислення видатного поета, прозаїка і драматурга, який також відображає особливості його концепції національного буття, позначений сердечністю, філософічною вдумливістю, що в ньому органічно поєдналися і тонкий ліризм та епічний розмах у зображенні подій, явищ, характерів, комічне і трагічне, традиційна народна поетика і оригінальні художні рішення. Завдяки цьому П. Куліш, у здавалось би буденних чи то суто індивідуальних виявах життя, зумів побачити загальнонаціональне, загальнонародне, надавши тим самим своїм творам філософської глибини та місткості, художньої довершеності, чим і визначив своє особливе місце в історії українського письменства.

Олексій **ВЕРТІЙ**

Суми

РИТМІКА УКРАЇНСЬКИХ ВЕСНЯНОК І ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ

Для дослідження міжетнічних взаємин українського фольклору веснянки становлять особливий інтерес. Не випадково саме до цього жанру привернув увагу Є. В. Анічков,— автор однієї з перших монографій про весняну обрядовість у слов'ян, в якій розвивалися порівняльно-історичні методи фольклористики [1]. Певна річ, цей автор, зіставляючи різноетнічні фольклорні традиції в масштабі романо-германського та слов'янського світів, не зосереджував свою увагу спеціально на виявленні специфіки українських веснянок, але зібрані ним свідчення промовляють на користь особливої продуктивності такого зіставлення для українського матеріалу. Так, саме українські весняні обряди виявляють чимало паралелей до античної спадщини: приміром, веснянка «Ой весна, весна, та весняночко, де твоя дочка та паняночка? Десь у садочку шила сорочку, шивши по біллю та вишиває»,— це, за Є. В. Анічковим, «виявляється відомим оповіданням про Деметру та Персефону», а паралелі до українського «Кострубоньки» автор вбачає в культі Адоніса [2].

Зі свого боку, вибір саме веснянок для простеження подібних паралелей вмотивовується їх особливим статусом серед календарних жанрів: за висловом Є. В. Анічкова, «кохання царює й панує у весняних піснях» [3], що й зумовлює їх специфічні відкритість, податливість до міжжанрової взаємодії, а відтак і плинність межі між ними та суто ліричними піснями [4]. З особливою виразністю ця відкритість дається взнаки

[1] *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на западе и у славян.— СПб., ч. I, 1903; ч. 2, 1905. (Далі: Аничков Е. В.).
[2] *Аничков Е. В.*, ч. I.— С. 112, 342—344.
[3] *Аничков Е. В.*, ч. 2.— С. 100.
[4] Наприклад, «молодь, бавлячись у хороводі, часто співає пісні, цілком байдужі щодо обряду... Такою є, зокрема, загальновідома українська пісня з приспівом «Чоботи, чоботи ви мої» (Там же.— С. 46—47). Зі свого боку, «весна, доба хороводних ігрищ... була також літературно-світським сезоном західного феодального суспільства» (Там же.— С. 39).

у засвоєнні весняними обрядами хореографічних компонентів, схильних взагалі до міграційних процесів, до перенесення з контексту однієї традиції до іншої [5]. Аналіз таких процесів дає змогу простежити генеалогічні лінії за тими чи іншими міжетнічними паралелями, тим-то веснянкові ритуальні танці становлять особливо вдячний матеріал для порівняльного дослідження.

Своєрідність історичного шляху українських веснянок відбилася вже у хронології відповідних обрядів. Так, в українців не набули поширення характерні для католицько-протестантського регіону звичаї карнавальних та вальпургієвих ночей або ритуали травневого дерева [6]. На відміну від своїх сусідів-слов'ян, українці створили суто великодний цикл музичного фольклору — гаївки (або гагілки), у самій назві яких мовознавці вбачають відгомін індоєвропейської спільності [7]. Натомість, за свідченням Д. К. Зеленіна, «у білорусів співають на Великдень так звані волочебні пісні, подібні до колядок, тобто українських різдвяних пісень» [8], а в росіян специфічних великодних жанрів взагалі не зафіксовано [9]. Така ж відмінність спостерігається і щодо обряду «гукання весни» на день сорока мучеників (так звані «сороки» 22 березня) [10]. Подібні зіставлення дали В. К. Соколовій аргументи для висновку про те, що у весняній ритуалістиці «аграрний комплекс найбільш поширений в українців та білорусів [11].

Окрему проблему становить порівняльне дослідження ритміки українських веснянок. У музикознавстві, зокрема, увагу до неї було привернуто в зв'язку з обговоренням веснянки «Вийди, вийди, Іванку», використаної П. І. Чайковським як рефрен у фіналі 1-го фортепіанного концерту. Б. С. Луканюк, підтверджуючи її українську автохтонність, показав, що, з одного боку, має місце «контамінація текстів», а подруге, характерна ритмічна форма утворилася як «злиття ритмічних одиниць рівномірного шестидольника» внаслідок пристосування «до умов провідної восьмискладової структури вірша» [12]. Думається, однак, що й цю ритмічну форму можна було б розглядати як первинну та автохтонну, а не лише як наслідок взаємопристосування вірша й мелодії.

По-перше, та ритмічна форма, в якій записано веснянку, становить взагалі досить поширений спосіб нотної фіксації виконавських варіантів. У фондах ІМФЕ НАН України, приміром, міститься розшифровка ритміки ліричної пісні «Куманю мою, любаню мою», здійснена кімографічним методом В. Харковим [13]. У нотному запису вона була зафіксована збирачем фольклору з такою ж ритмікою, яку зустрічаємо у веснянці «Вийди, вийди, Іванку», отже цю структуру розпізнали й тут, хоча насправді звучали цілком інші ритмічні варіанти.

По-друге, ця ритмічна структура становить характерну ознаку одного з типів волочебних пісень білорусько-українського пограниччя, який, за класифікацією З. Я. Можейко, названий типом «Стріла» від

[5] *В. Гнатюк*, приміром, відкриває передмову до свого дослідження гаївок такою констатацією: «Гаївки... бувають двоякі: одні з окремими іграми; ті старші походженям і менші числом; другі без ігор: ті молодші походженям, зате значно численніші. Подекуди відповідають вони маршовим пісням хлоп'ячим... Звичайно співають їх дівчата йдучи в колесо» (*Гнатюк В.* Гаївки // Матеріали до української етнології. Том 12.— Львів, 1909.— С. 1. (Далі: *Гнатюк В.* 1909).

[6] *Аничков Е. В.*, ч. I.— С. 141.

[7] Етимологічний словник української мови. Т. I.— К., 1982.— С. 451.

[8] *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография.— М., 1991.— С. 393. З чотирьох пісенних типів цього жанру два збігаються з колядками (*Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии.— Минск, 1985.— С. 95—96 (Далі: *Можейко З. Я*).

[9] *Соколова В. Н.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов.— М., 1979.— С. 136.

[10] Там же.— С. 68.

[11] Там же.— С. 180.

[12] *Луканюк Б. С.* К критике музыкальных текстов народнопесенного творчества (о веснянке «Вийди, вийди, Іванку») // Актуальные проблемы современной фольклористики.— Л., 1980.— С. 93, 104.

[13] Відділ рукописних фондів ІМФЕ, ф. 6—7/265.

поширеної там пісні [14]. Є підстави простежити коріння цього типу в Україні, оскільки, наприклад, зафіксовані К. В. Квіткою взірці («Ой вийся, хмелю, вище меї хати» та ін.) походять з центральних районів Волині, а не з пограниччя. Обидві ці обставини дозволяють твердити, що ритмоформула, відома з веснянки «Вийди, вийди, Іванку», побутує в українців як цілком автономна й первинна, а не як результат контамінації (хоча й виникнення цієї ритмоформули не виключало процесів контамінації та взаємопристосування слова й наспіву, описаних Б. С. Луканюком). Тому, напевно, саме ця ритмоформула звучить у фіналі кантати М. В. Лисенка «Б'ють пороги»: той факт, що композитор обрав саме її, щоб знайти музичне втілення словам «От де, люде, наша слава, слава України» (з вірша «До Основ'яненка» Т. Г. Шевченка), засвідчує загальновизнаність її національної характерності.

Наведений приклад демонструє лише часткові аспекти проблемного кола ритміки веснянок, які стосуються походження окремих індивідуальних структур. Проте це коло містить також загальніші й масштабніші питання, пов'язані з висвітленням дієвості тих чи інших принципів ритмічного формотворення. Нижче спробуємо довести, що в українських веснянках простежуються принаймні два таких принципи, спільні також для західноєвропейських традицій: це, по-перше, тактометрична організація, що виявляє тут риси автохтонного походження, а по-друге, властиві для бароккової танцювальної музики способи побудови та перетворення ритмічних форм.

Як відомо, в сучасному музикознавстві існують два протилежні погляди на походження тактового метру. Один з них репрезентують К. Закс, А. Чекановська, М. Г. Харлап [15], на думку яких принципи тактової організації є надбанням тривалого історичного розвитку, пов'язаного, зокрема, із здобуттям автономії інструментальними жанрами в добу барокко. Виникненню тактового метру передувала, на їхню думку, так звана адитивна метрика, коли ритмічні структури утворювалися послідовним додаванням найменшої одиниці тривалості. Прибічники іншого погляду звертають увагу на те, що тут не враховуються всі можливості, притаманні тактометричній організації. Так, Т. Джіджев показав наявність чітких ознак тактометричності у ритміці болгарських народних танців, які представники першого погляду трактували з позицій «адитивної» метрики: зокрема, якщо «у західній традиції п'ятидольний такт — ...це складний розмір з п'яти однакових одиниць», то у Болгарії він становить «розмір з двох нерівних одиниць» [16], тобто поділяється на неодинакові частини (приміром, з відношенням масштабів 3 : 2), а разом з тим залишається засобом тактометричної організації. Таке широке витлумачення тактової метрики підтримує М. Колінський, який звернув увагу на ту обставину, що регулярне акцентування спостерігається далеко за межами тактометричної організації, а відтак не може вважатися достатньою ознакою її; це тягне за собою, як наслідок, можливість використання акцентуації не лише для окреслення «сильних часток часу», але й для створення протиріччя з ними, подібно до тактометричного прийому синкопування [17].

Матеріал українських веснянок дає аргументи на користь другого з наведених поглядів. Про автохтонність джерел тактометричної організації свідчить поєднання у веснянках, з одного боку, таких архаїчних ознак, як остинатність, лінеарність мелодики та вузькооб'ємні то-

[14] *Можейко З. Я.*, с. 103. Див. також: Квітка К. В. Українські народні мелодії // Українське наукове товариство в Києві. Етнографічний збірник. Т. 2.— К., 1922.— № 4 (Далі: Квітка К. В. 1922).

[15] *Sachs C.* Rhythm and tempo.— New York, 1953.

[15] *Чекановска А.* Музыкальная этнография.— М., 1983.— С. 111; *Харлап М. Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции.— М., 1986.— С. 23, 29.

[16] *Dschidschev T.* Systematisierungen der asymmetrischen metrorhythmischen Formen in der bulgarischen Volksmusik. // Studia musicologica.— 1978, V. 20.— S. 249.

[17] *Kolinski M.* A cross—cultural approach to metro—rhythmic patterns. // Ethnomusicology.— 1973.— N 3.— P. 495.

норяди (так звана оліготоніка), а з іншого — такої розвиненої тактометричної структури, як квадратна. Походження квадратних структур засвідчує архаїчність фольклорних витоків тактового метру ще й тому, що саме у веснянках найчастіше зустрічається нетиповий для інших жанрів тонічний вірш, заснований на подібному розташуванні акцентів у рядках та пов'язаний в музичному втіленні з тактометричними прийомами димінуції, тобто дроблення часток часу. Про архаїчність тонічного вірша свідчить також і згадка про «зелений шум» — уособлення весни у нижченаведених прикладах, де кожен рядок припадає на дводольний двотакт, але різниться числом складів [18].

Гей, дума, дума,
Заплітайте шума.
Огірки, жовтяки,
Старайтеся, парубки.

(Квітка К. В. 1922, № 617)

Ой шум ходить
По воді бродить.

(Там же, № 631)

Інше джерело квадратних структур визначається самою природою матеріалу веснянкової мелодики, зокрема — чотирищаблевістю тетрахордних тонорядів. Так, у веснянках «Ой нумо, нумо, зеленого шума», а також «А в неділю раненько прийде мій батенько» [19] спостерігається чотириразове проведення фігури тремоло на кожному з тонів тетрахорду, що й тягне за собою квадратну будову ритміки. Інший приклад подібного розвитку бачимо у відомій «Подоляночці» (Квітка К. В. 1922, № 8), де на основі тетрахорду утворюються групетоподібні фігури, а їх чотириразове остинатне повторення супроводжується характерним для тонічного вірша ефектом коливання числа складів між 5 та 6. Про архаїчність квадратних структур свідчить також їх сполучення з тонорядами, вужчими від тетрахордів, зокрема у дитячих піснях, традиція яких належить до числа найстійкіших [20]. Так, тоноряд у обсязі малої терції чотири рази повторюється у веснянках «Вороне, вороне, каша збігає», «Горобчику, пташку, пташку», «Тут була перепілочка», «Ходить жучок по долині», «А наш жучок невеличкий» [20]. Скрізь тут бачимо квадратні структури, які виникли, на відміну від аналогічних феноменів у західноєвропейській традиції, не на основі тональної гармонії, а від остинатного повторення вузькооб'ємних тонорядів. Це й доводить наявність самостійних, автохтонних джерел тактової ритміки в українському фольклорі.

Один з аспектів питання про ці джерела стосується поширення тридольних розмірів тактового метру (на відміну від квадратних структур). Відомо, що ці розміри властиві ліричним пісням, музиці весільного обряду, а серед календарно-обрядових жанрів становлять характерну ознаку колядок. Навпаки, їх значно менше у танцювальній музиці: так, серед гуцульських танців, поданих Р. Герасимчуком, тридольний розмір зафіксовано лише в обрядовому танці «плес», пов'язаному з різдвяним ритуалом [21]. Водночас тридольність — це своєрідний норматив західноєвропейської танцювальної музики нового часу, від менуету до вальсу. Вельми своєрідне місце з огляду поширення тридольних тактів займають веснянки, матеріал яких дозволяє простежити формування та розвиток даних розмірів у зіставленні з загальноєвропейськими тенденціями.

Ці тенденції визначалися, зокрема, тим, що виникнення й поширення тридольності в танцювальній музиці на зламі XVI та XVII століть відбувалося паралельно з формуванням парних танців, які засту-

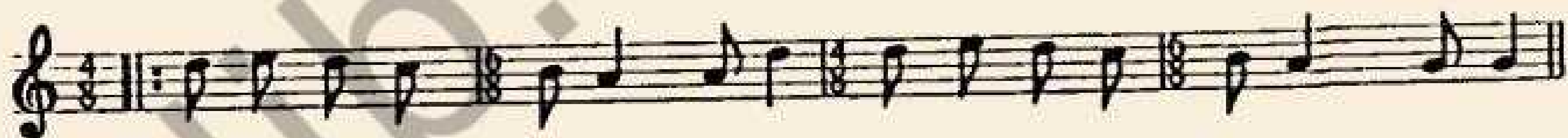
[18] *Українка Леся.* Записи Климента Квітки // Л. Українка. Зібрання творів у 12 томах. Т. 9.— К., 1977.— № 19, 7.
[19] *Довженок Г. В., Луганська К. М.* Дитяча поезія / Дитячі пісні та речитативи.— К., 1991.— С. 8—9.
[20] *Квітка К. В.*— 1922.— № 2, 7, 66, 605, 607.
[21] *Harasymczuk R.* Tańce huculskie.— Lwów, 1939.— S. 177—187.

пили в громадському побуті те місце, яке колись належало хороводам. Якщо у хороводних танцях панували дводольні розміри, то тепер старі мелодії, пристосовувалися до нових тридольних розмірів. Цей процес зміни ритмічності структури мелодії дістав назву «пропорціонування». Були відомі дві «пропорції», згідно з якими відбувалося перетворення дводольного розміру в тридольний: «народна» та «вчена». Характеризуючи їх, угорський дослідник Д. Мартін відзначив: «Якщо порівнювати обидва ці типи тактів із старими танцювальними піснями в розмірі 2/4, то можна побачити два історично визначені типи пропорціонування. У першому випадку воно здійснюється за рахунок збільшення обох частин такту... В іншому випадку розтяжки зазнає лише друга частина». В свою чергу, між цими типами тридольних тактів та вихідною дводольною фігурою утворюються проміжні форми, які іноді набувають вигляду п'ятидольних тактів, так що мелодія «спочатку демонструється у розмірі 5/8, а лише вдруге — у рівному такті». Як бачимо на схемі (пр. 1), вихідна ритмічна фігура в такті 4/8 перетворюється спо-



чатку в 5/8, а далі—у 6/8 («народна пропорція») або 3/4 («вчена пропорція»). Але саме «вчена пропорція» має точнісінько такий вигляд, як танцювальна ритмоформула мазурки. Це давало підстави дослідникам шукати її коріння в Чехії та Австрії [23]. Як бачимо, є підстави шукати такі джерела і в Україні.

Передусім відзначимо, що не лише «вчена», але й «народна» пропорція знаходить в українському фольклорі паралелі у такому поширеному прийомі ритмічного розвитку, який К. В. Квітка назвав «ямбізацією» хореїчного восьмискладного вірша: найпопулярніший приклад — пісня літературного походження «Думи мої». Зв'язок цього прийому з хореографією засвідчений веснянковою хороводною піснею про Коструба (К. В. Квітка, 1922, № 613), де зіставляються два контрастні ритмічні варіанти чотирискладника: один в рівних тривалостях, інший «ямбізований» відповідно до «народної пропорції» (пр. 2). Більше



того, веснянки «Соловієньку, пташку» та «І це село, і то село» (К. В. Квітка, 1922, № 38, 64) свідчать, що використання цього прийому відбувалося в Україні так само, як у Західній Європі — через формування п'ятидольного такту, відповідно до наведеної схеми (пр. 3).



Ця обставина доводить, що даний прийом в українському фольклорі справді становить паралель саме до західноєвропейського «пропорціонування», а не, приміром, до так званих «ломбардських ритмів» чи манер виконання «нерівними нотами», поширених в XVII—XVIII століттях [23].

[22] *Martin G.* The relationship between melody and dance type in the Vol. VI of Corpus Musicae Popularls Hungaricae. // Studia Musicologica.— 1972, V. 14.— P. 123—124.
[23] *Hlawiczka K.* Pochodzenie melodii «Przestrach na zle sprawy» a problem rytmów mazurkowych w XVI wieku. // Muzyka.— 1971.— N 1.— S. 93.

Такі ж корінні українські паралелі знаходить і «вчена пропорція», тобто мазуркова ритміка. Справді, яскравий приклад такої ритміки у веснянці «Чом ти, Галю, не танцюєш» (К. В. Квітка, 1922, № 11) з її архаїчною квартсептовою мелодикою несе виразні ознаки «пропорціонування», зокрема зіставлення тридольних тактів зачину з дводольним завершенням. Ще наочніше «пропорціонування» як спосіб утворення мазуркової ритмоформули виявляється у гагілці «Де ти ідеш, Іваничку» (В. Гнатюк, 1909, № 147), де в межах п'ятитакту двічі відбувається чергування розмірів 2/4 та 3/4 (пр. 4). Про автохтонне походження

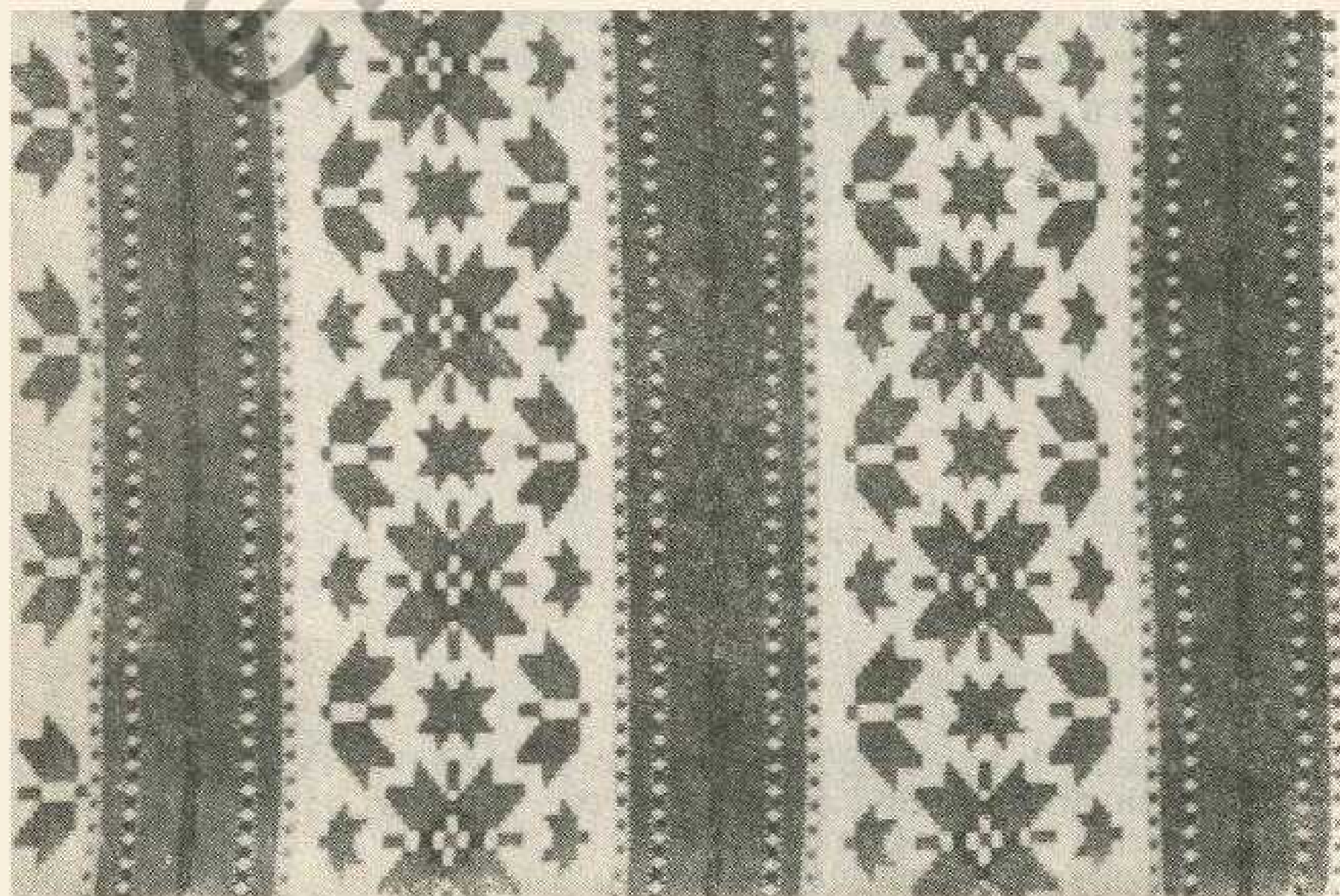


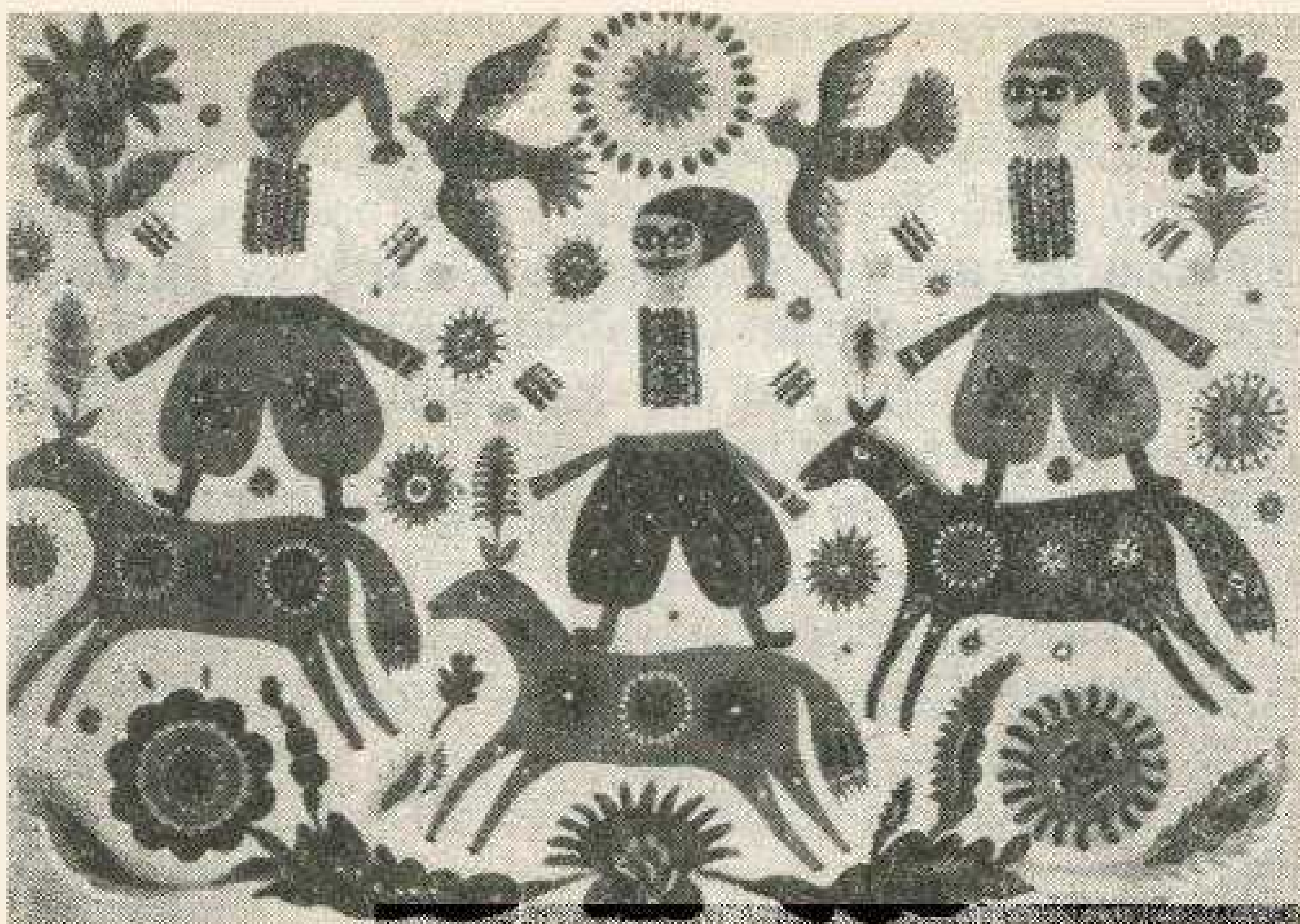
цієї ритміки свідчить також наявність її своєрідних обернених варіантів, як у веснянці «А вже весна, а вже красна», що є додатковим доказом існування в українському фольклорі традицій ритмічного варіювання відповідно до нормативів загальноєвропейського «пропорціонування».

Отже, музика українського весняного ритуалу виявляє глибинні, корінні ознаки спільності з загальноєвропейськими традиціями та несе сліди тих самих тенденцій розвитку, які спостерігаються в історико-стильовій еволюції музики інших народів Європи. Хоча було розглянуто лише ритмічний матеріал, глибина відзначених паралелей свідчить про причетність не лише до прадавніх витоків, але й до історичної долі порівняно недалекого минулого доби бароккo, коли відбувалися розглянуті процеси. Той факт, що ця доля полишила сліди в такому стійкому жанрі як календарно-обрядовий, спонукає до дальших пошуків точок дотичності України та Європи.

Київ *Ігор* **ЮДКІН**

[24] *Ferguson H.* Keyboard interpretation.— Oxford, 1987.— P. 92.





СЛОВО МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ПОДВИГ ЗБИРАЧА УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Маловідомі сторінки життєпису видатного збирача народної поетичної творчості Андрія Димінського

Із національним відродженням України повертаються імена забуті та напівзабуті. Досі знані лише вузьким колом фахівців, вони повинні зацікавити усіх, кому не байдужа історія та духовна культура нашого народу.

Про фольклориста, етнографа Андрія Івановича Димінського відомо небагатьом — і в основному тільки завдяки виданим у 1928 році «Казкам та оповіданням з Поділля». У передмові М. Левченко, упорядник цієї збірки, пише, що А. І. Димінський зробив надто багато для української науки, щедрою рукою вклав свою лепту в нашу національну скарбницю [1].

Народився Андрій Іванович Димінський 1829 року у селі Борщівцях Могилів-Подільського повіту у родині столяра-кріпака. 1843 року А. Димінський вступив до повітової духовної школи, яку закінчив десь у першій половині 1840-х років. Далі вчити сина батько не мав змоги. Згодом А. Димінський при Кам'янецькій лікарській управі склав іспити на звання «мастера цирюльного цеха». Так 19-річний юнак здобув право нижчої медичної практики. У тому ж 1848 році А. Димінський почав працювати у с. Гаврилівцях фельдшером, та вже у 1850 році він перейшов на посаду писаря Пуклянського сільського правління Орининської волості.

Мабуть, що з 1849 року почав писар Димінський свої фольклорні записи. На рукописній збірці пісень про кохання, що належить архіву Російського Географічного Товариства, є дата 1849 рік [2] (раніших записів зустрічати не доводилось). Важка доля чекала молодого фольклориста. Особливо це стосується періоду після 1876 року — року царського указу про заборону української мови. Відтоді А. Димінського переслідували біда за бідою: доноси, обшуки, звільнення з роботи і навіть вимога — виселити із Поділля. І якби не Подільський Статистичний Комітет, із яким він довгий час підтримував зв'язки, то хто знає як би склалося усе для «небезпечного українофіла», наукові інтереси якого просто дратували. А те, що А. Димінський — член Російського Географічного Товариства, нікого не обходило.

За життя фольклорист майже не бачив записів, надрукованих під своїм іменем: їх подавали анонімно, чи як такі, що належать іншим. Більшість же його матеріалів досі залишаються неопубліковані. Це

[1] Казки та оповідання з Поділля. В записах 1850—1860 рр. / Упор. М. Левченко.— К., 1928.— С. XVII.

[2] *Зеленин Д.* Описание рукописей Географического Общества.— СПб., 1916, вып. III.— С. 1092, № 34.

фольклорно-етнографічні та статистичні описи, зокрема нариси «Побут селян Кам'янецького та Проскурівського повіту Подільської губернії 1864 р., «Про торгівлю свіжою і сухою рибою та залізом у Проскурівському повіті», «Про торгівлю хлібом і худобою в Проскурівському повіті». Це — сім книг казок, збіраних в Ушицькому, Проскурівському повіті, більшість із яких не увійшли до славнозвісних «Казок та оповідань»; це — близько трьох тисяч пісень, що належать до давніх і вже тим дуже цінних записів фольклору на Поділлі.

Завдяки «Казкам та оповіданням з Поділля» відомий більше як записувач фольклорної прози, А. І. Димінський все ж досі не став постаттю, гідно оціненою в історії фольклористики, а його записи казок, легенд, переказів, оповідань, анекдотів, загадок не досліджено навіть на рівні текстологічному.

Розшукуючи рукописи А. Димінського, за якими М. Левченко упорядкував «Казки та оповідання з Поділля», у відділі рукописів ЦНБ та ІМФЕ виявлено нами й інші рукописи, про які не знав, очевидно, М. Левченко, та про які згодом писав М. Сиваченко: «І. Рудченко мав у своєму розпорядженні 10 зошитів з казковими матеріалами, що належали А. Димінському (всього у 10 зошитах налічувалось 1046 казок і оповідань). З цих зошитів нам довелося бачити тільки два: VIII, про який уже була мова попереду (знаходиться в ІМФЕ, фонд І. Рудченка, колекція 1, № 68) і XI — «Сказки малороссийского языка 1859 года», що зберігається в БАН, м. Ленінград (зібрання І. Рудченка, № 4 містить 73 записи казок). Про інші зошити певних відомостей не маємо» [3].

Тепер перед нами й «інші зошити», хоч, на жаль, не всі. Це «Сказки (и песни) малороссийские, собранные в Ушицком, Проскуровском уездах Подольской губернии. Книга №: 6, 7, 10 и две книги без обложек и номеров» [4]. Цей рукопис хоч і містить матеріал, ідентичний опублікованому в «Казках та оповіданнях», але є тут і багато досі неопублікованого.

Рукопис, із якого було упорядковано «Казки та оповідання...», також зберігається у відділі рукописів ЦНБ України — ф. 36, од. зб. 121. Його можна впізнати за описом М. Левченка: «Щодо збірки його (А. Димінського — *О. Ш.*) казок, яка переховується в нашій Академії Наук, то по суті це навіть не одна збірка, а дві, з двома окремими пагінаціями, і, таким чином, записи Димінського формують собою два товстелезні фоліянти, писані на грубому папері формату великого» [5]. Ще детальніше М. Левченко пише про цю збірку Димінського у передмові до «Казок та оповідань»: «Це 620 конторських аркушів, списаних з обох боків, тобто 1240 великих сторін...» [6].

Справді, «Збірник коротких оповідань, анекдотів, пісень тощо (кінець XIX ст.)» (ф. 36, од. зб. 121) без вказівки: хто і де записував їх — це той рукопис А. Димінського, на основі якого публікувались «Казки та оповідання з Поділля». Напис «рукою А. Ю. Кримського»: «П[авло] Гн[атович] каже, що Дим[інський] писарював — він не пам'ятає добре — чи на Ямпільщині, чи в Уш[ицькому] п[овіті], чи де. Про це повинні бути запис[ані] точні звістки в прот[околах] Юго-З[ападного] Отд[ела]» [7] — уже відсутній на цьому величезному рукописі. Павло Гнатович — це Житецький, у якого (перед тим, як потрапити до А. Ю. Кримського) перебували записи А. І. Димінського. Через втрату цього напису — на рукописі вже вказано ім'я Димінського, проте записи, опублі-

[3] *Сиваченко М. С.* Іван Рудченко як збирач і публікатор українських народних казок // Літературознавчі та фольклористичні розвідки.— К., 1974.— С. 400.
[4] Відділ рукописів ЦНБ НАН України, ф. 36, од. зб. 709—713.
[5] *Левченко М.* Збірка подільських казок 1850—1860-х рр. волосного писаря Димінського // Етнографічний вісник.— Кн. 4, 1927.— С. 160.
[6] Казки та оповідання з Поділля: В записах 1850—1860-х рр. / Упор. М. Левченко.— К., 1928.— С. VIII.
[7] *Левченко М.* Збірка подільських казок 1850—1860-х рр. волосного писаря Димінського // Етнографічний вісник.— Кн. 4.— К., 1927.— С. 160.

ковані у «Казках та оповіданнях», можна легко, за вказаним М. Левченком аркушем відшукати в рукописі (ф. 36, од. зб. 121). Однак не все із цього рукопису увійшло до «Казок та оповідань». Це можна пояснити тим, що згодом мав з'явитися III випуск «Казок та оповідань» (жарти, фацеції і т. і.), який так і не було видано.

Не увійшли до згаданої збірки, упорядкованої М. Левченком, і загадки та пісні. Так, на арк. 472 зв. рукопису читаємо: «Їхав волох, розсипав горох, стало світати — ніщо збирати (Пришла ночь, появились звезды, а при наступлении дня ни единой не стало)». І далі: «Круць-верць, в черепочку смерть (Завертка возле дверей)» (арк. 472 зв.). Ці кілька загадок, як і пісні (арк. 131 зв.— 133, арк. 137 зв.— 139; арк. 142—145; арк. 152—156) потрапили до цього рукопису, гадаємо, тому, що так було зручніше самому записувачу: оповідач згадував пісню, казку чи загадку — і Димінський записував їх поруч.

Отже, природньо постає питання «первісного рукопису» і «рукопису-копії». За числом оповідей у рукописі од. зб. 709—713, ф. 36 (а в останній, 10-й книзі, останній номер наскрізної нумерації 1003[8] можна б зробити висновок, що цей рукопис первісний, а той, у якому оповідей менше (од. зб. 121, ф. 36) — копія. Проте, досліджуючи почерк, відповідність розміщення оповідей в обох рукописах, наявність чи відсутність певних записів в обох рукописах, відзначимо таке: справді, рукопис од. зб. 709—713 — повніший, але за рахунок того, що певні аркуші рукопису од. зб. 121 — відсутні. Мало того, в деякому розумінні «повнішим» можна вважати рукопис од. зб. 121, бо пісні (див. арк. 137—139, арк.142 зв. — 145, арк. 152—156, №№ 241—244) не увійшли до рукопису збірки 709—713.

Порівняти обидва рукописи — від початку і до кінця — не дозволяє відсутність окремих книг рукопису 709—713 (навіть враховуючи книги VIII і IX), але певну відповідність між рукописами встановити можна: скажімо, початок рукопису од. зб. 121 відповідає книзі VII (ф.36, од. зб. 710). Всі оповіді, що увійшли до цієї книги, майже послідовно переписані із рукопису од.зб.121 (в останньому відсутні ті записи, які в книзі VII позначені №№ 775—6, №№ 778—793, №№ 821—824, №№ 837—838). До книги VII, яка порівняно із рукописом од.зб.121, списана «рівнішим», «спокійнішим», чіткішим почерком, вже не увійшли пісні, згадані вище. Подібну відповідність можна помітити, зіставляючи й інші книги рукопису од.зб.709—713 із рукописом од.зб.121. Так, № 208, арк. 478 рукопису од. зб. 121 відповідає № 11 (244) арк. 84 у книзі од. зб. 712, ф. 36; № 209 — № 12; № 210—№ 13 і т. д. Цікаво, що казки, які відсутні в рукописі од. зб. 121 (на основі якого упорядковувались «Казки та оповідання») — № 263 — № 273 через втрату аркушів (цю втрату М. Левченко помітив, і його наскрізна нумерація аркушів це враховує), є в кн. од. зб. 712, ф. 36.

М. Левченко думав, що самі «втрачені» аркуші зовсім не втрачено, що вони «дісталися П. Чубинському, із них дещо (дуже небагато) Чубинський опублікував у II т. «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Юго-Западный край» — СПб., 1872»[9]. Проте М. Левченко помилявся, гадаючи, ніби до П. Чубинського потрапили тільки окремі аркуші рукопису, на основі якого він впорядкував згодом «Казки та оповідання з Поділля». Тепер з певністю можна сказати: П. П. Чубинський користувався іншою збіркою фольклорної прози, записаної А. Димінським на Поділлі. Це були згадані вище 10 книг (зошитів), п'ять із яких знаходяться у відділі рукописів ЦНБ України, одна — у БАН Росії, ще одна — у фондах ІМФЕ, інші три — досі не віднайдено.

Щоб довести це, звернімося спочатку до листів А. Димінського, в одному із яких він пише про «п. Чубинського, який за збірку казок май-

[8] *Сиваченко М. Є.* У згаданій вище статті пише, що всього оповідей 1046. Точно підрахувати важко через відсутність усіх книг.
[9] *Левченко М.* Збірка подільських казок 1850—1860-х рр волосного писаря Димінського // Етнографічний вісник.— Кн. 4.— К., 1927.— С. 161.

же біля 1000 надіслав мені 50 карбованців»[10]. Отже, у П. П. Чубинського була збірка казок «майже біля 1000», а у 10 книгах їх саме стільки. Зрештою, на титулі книг VIII-ї та X-ї можна прочитати« «Присланы мне лично Г. Дыминским в 1868 г.» (кн. VIII), «Сказки эти присланы мне лично Дыминским в 1868 г.» (кн.X) — рукою Чубинського.

Відомо, що усі ці зошити казок зберігалися донедавна в архіві І. Рудченка, до якого потрапили вони на початку 1875 року. За дорученням М. Драгоманова, О. Русов надіслав у Житомир І. Рудченку книгу VIII казок (можливо, й інші) із відкритим листом: «Вместе с этим посылаю тебе, по поручению Мих. Петровича, материалы Императорского Географического Общества. Что с ними делать — ты сам знаешь; на последнем заседании тебе поручена обработка их»[11]. Факт цей засвідчено і «Записками Південно-Західного відділу імперського Російського Географічного Товариства»: «...М. П. Драгоманов заявил, что сказочный материал следовало бы передать И. Я. Рудченко, которому прежде передан на разсмотрение сборник сказок Дыминского, пожертвованный П. П. Чубинским» (Засідання 11 вересня 1874 р.)[12].

І. Рудченко відбирав казки, записані А. Димінським, позначаючи їх словом «треба» і визначав місце в загальній системі свого зібрання казок: тоді, як А. Димінський в окремих книгах нумерував, а в окремих не нумерував, свої записи,— І. Рудченко зробив наскрізну нумерацію в усіх книгах. Так, у книзі VIII А. Димінський пронумерував свої записи, але збився із рахунку (за № 31 іде № 34), проте І. Рудченко врахував це, і його нумерація показує, що в цій книзі всього 44 оповіді, а не 46, як про це пише М. Сиваченко у згаданому вище дослідженні «Іван Рудченко як збирач і публікатор українських народних казок»[31].

Отже, І. Рудченко готував записи казок А. Димінського до публікації, проте вже у 1876 році записи А. Димінського з'явилися у «Малорусских народных преданиях и рассказах. Свод. М. Драгоманова» у IV, V і VI розділах позначені так: «Под. губ. Перед. И. Р—ко». Однак цю публікацію, певно, не можна вважати цілком задовільною у науковому відношенні. Наприклад: під № 19 (С. 75) М. Драгоманов подає: «І скинула... і платтє і вона... і так пішла на цвинтарь, і він стрівся, що вона гола ходить... Пішла на гріб на тії діти, щось шептала і на востошну сторону розбила той горшок...» Далі М. Драгоманов коментує: «К сожалению, записыватель сделал, ради неуместной стыдливости, пропуски» (С. 75). До речі, імені І. Рудченка біля цього переказу — немає. У Димінського ж насправді так: «...і скинула коло него шматя і волося роспортала і так пішла по цвинтарі. І він спугався, що вона гола ходит, а вона пішла на гріб на тії діти щось шиптала і на востанку розбила той горнец» (ф. 36, од. зб. 121, арк. 610—610 зв.). Як бачимо, без пропусків і «сором'язливості». Всього опублікованих таким чином у М. Драгоманова із записів А. Димінського — 31 номер.

М. Левченко у передмові до «Казок та оповідань» засуджує таке вільне поводження із записами А. Димінського. І видання М. Драгоманова, і П. Чубинського «ніяк не можна визнати за добре»[14].

Проте сам М. Левченко робить 50 передруків із «Трудов этнографическо-статистической экспедиции...» (т. II.), хоч під жодним із них у цьому виданні нема позначок, що цей запис — із Поділля і належить А. Димінському. При цьому М. Левченко править казки, опубліковані П. Чубинським, а наслідком є те, що обидві публікації не відповідають у цьому випадку оригіналу. Наприклад:

[10] Відділ рукописів ЦНБ НАН України, ф. 1, од. зб. 2458. Димінський А. І.— Кістяківському О. Ф., лист від 6 березня 1878 р.
[11] ІМФЕ, ф. 8.— К. 1/68.
[12] Записки Юго-Западного отдела Императорского Русского Географического Общества.— Т. II за 1874 год.— К., 1875.— С. 27.
[13] *Сиваченко М. Є.* Іван Рудченко як збирач і публікатор українських народних казок // Літературознавчі та фольклористичні розвідки.— К., 1974.— С. 387.
[14] Казки та оповідання з Поділля.— С. XXVIII.

П. П. Чубинський, т. II, № 111 «Пан», с. 648:

«Йшов пьяный чоловікъ и заснувъ на дорози. Але надъихавъ панъ, коні напудились его, и панъ казавъ взяти его съ собою того чоловіка до покою, їсти и пити казавъ ему давати, чого его душа забажає; а послі надавъ ему горілки, він заснув; той вивізъ его на те місце, де взявъ и положивъ...»

М. Левченко, «Дядько в Раю», с. 225:

«Ішов п'яний чоловік і заснув на дорозі. Але над'їхав пан. Коні напудились єго, і пан казав взяти єго с собою — того чоловіка — до покою. Їсти і пити казав єму давати, чого єго душа забажає. А послі надав єму горілки. Він заснув; той (пан) вивіз єго на те місце, де взяв — і положив...»

А. Димінський, ф. 36, од. зб. 709, кн. VI, № 21/746, арк. 84 зв.:

«Ишовъ пяный чоловикъ и заснув на дорози, але надихавъ панъ кони напудылысь его, и панъ казавъ взяты его съ собою того чоловика до покою. Исты и пыты казавъ ему давати чого его душа забагны а посли надав ему горілки винъ заснувъ той вивіз его на то мисце де взявъ и положивъ...»

Звичайно, є у «Казках та оповіданнях» і більш вдалі виправлення публікованого П. Чубинським, де М. Левченко намагався «прояснити» смисл оповіді. Порівняємо:

П. П. Чубинський, т. II, № 89, «Злодії», с. 620

«Було три злодія, пішли і зговорилися, що у пана багацько грошей. И порадившись, пішли в магазин, наточили горілки, наколотили муки и дали псам, и тіх псив пьяних повъязали хвостами и набралі повішали; украли гроші и в косцелі розділился на сурдуті, посварились и для розсудку тої сварки порадились піти до пана спитати о сурдутові...»

М. Левченко, № 597 «Як злодії ошукали пана і ксьондза», с. 540.

«Були три злодії. Пішли і зговорилися, що у пана багацько грошей. І порадившись, пішли в магазин, наточили горілки, наколотили муки і дали (панським) псам. І тих псів п'яних пов'язали хвостами і на брамі повішали, украли гроші (і інше добро) і в косцьолі розділилися. (Але) на сурдуті посварилися. І для розсудку тої сварки, порадилися піти до пана спитати о сурдутови».

Із публікації М. Левченка зрозуміло, що псів повісили «на брамі», а не «набралі» і що злодії посварилися «за сурдут», кому він дістанеться. Для того упорядник і вводить вираз «і інше добро», щоб читачу було ясно: злодії ділились не тільки грішми, а цим «добром», а сурдутом поділитись не змогли.

Оригінал Димінського дуже близький до публікації М. Левченка (хоч і має певні відмінності):

«Було 3-хъ злодиивъ, пишлы и сговорылысь, що у пана багацько грошей и порадылысь, пишлы въ магазынъ, наточылы горилкы, наколотылы мукы и далы псамъ, и тыхъ псивъ пяныхъ повязалы, укралы гроши и въ косцьоли роздилылыся, на сурдути посварылыся и для розсудку тои сваркы порадылысь пити до пана спытаты о сурдутовы» (ф. 36, од. зб. 709, кн. VI, № 724, арк. 9, зв.— 10).

Розділові знаки відсутні в рукописі А. Димінського, що, можливо, і спонукало П. Чубинського до неправильного його прочитання. М. Левченко, намагаючись повніше представити записи А. Димінського та репертуар подільських казок, звернувся до критикованих ним публікацій у «Трудах...», хоч це було й неправомірно з боку наукового. Такий передрук робився М. Левченком, очевидно, з відома А. Кримського, у якого читаємо: «Дуже схожий варіант (безперечно із Проскурівщини) надруковано у Чубинського в т. II (СПб., 1878, ст. 646—647: «Пророк»)...[15] Проте ніщо (крім геніальної інтуїції!) не могло дати підставу А. Кримському класифікувати даний запис як проскурівський, бо ніяких вказівок П. Чубинський не зробив. М. Левченко ж, слідом за

[15] *Кримський А.* Міжнародна казка про щасливого самозванця — угадька («Попався, Жучку, цареві в ручку!») // Розвідки, статті та замітки.— Т. I.— К., 1928.— С. 39.

А. Кримським, цей запис (серед 50 інших) зарахував до записів А. Димінського.

Тепер спробуємо простежити, як сам А. Димінський ставився до своїх записів, копіюючи їх і готуючи до друку (він, очевидно, знав, що П. Чубинський збирається публікувати його матеріали). Чи правив свої записи А. Димінський, намагаючись зробити їх більш зрозумілими, літературними, більш викінченими чи стилістично довершеними? Із впевненістю можемо сказати — ні. Бувають розбіжності у написанні «е» — «и» — «і», як наприклад: «мыні» — «мині» — «мені» (Д. в. особов. займ. «я»). Описки: «розпустивъ псы» і «пропустывъ псы», дуже рідко — через неуважність — пропуски окремих, часто повторюваних у казкових формулах слів, але в основному А. Димінський, готуючи свої записи до публікування, не редагує їх, а просто переписує, копіює. Слід сказати й про те, що варіативне написання «е — и — і» в окремих словах також не є помилковим, а відтворює побутування таких варіантів у діалектному мовленні, носієм якого був сам А. Димінський.

Вдаючись до фонетичного принципу записування, фольклорист і копіювати намагався себе точно. Тут, гадаємо, слід говорити про певні наукові засади А. Димінського — свідомі чи підсвідомі. А. Димінський, напевно, поділяв принципи збирання й публікації казок, висунуті Російським Географічним Товариством, дійсним членом якого він довгий час був, та передової польської фольклористики.

У зібранні казок А. Димінського належною мірою представлені всі види казкового епосу — тваринний, міфологічний, побутовий. Великою різноманітністю відзначаються перекази, легенди, анекдоти, казки побутові та апокрифічні оповідання.

Фольклористична наука середини XIX ст. тільки починала усвідомлювати значення та вагу варіантності в народній творчості. Проте записи А. Димінського рясніють варіантами казок (М. Левченко подав їх у певній послідовності, іноді — з коментарями).

Так, у записах А. Димінського кілька варіантів казки про Покоти-горошка. І хоч усі варіанти — подільські, композиційні схеми, мотиви, засоби змалювання героя — різні. Казка під № 471[16] починається із чудесного народження героя, обминаючи «передісторію», де змій краде старшу сестру Покоти-горошка. Покоти-горошок, що за півроку виріс «дуже великий», одразу ладнається в дорогу, а причина його подорожі невідома. «Взяв тую бомбу і іде в світ і каже: «Вже ви мині не тато і не мама, а я вам не син». Ця казкова ситуація не повторюється в жодному із варіантів. Історично вона є художньою інтерпретацією обряду ініціації, коли юнак, що проходив обряд, згодом забував родичів, відмовлявся від них.

Інший варіант (№ 513, с. 402) — повніший. Тут спочатку герой визволяє від змія сестру, оживляє побитих братів, а вже згодом збирається «в світ». Перед тим, як піти з дому, Покоти-горошок просить коваля викувати булаву. Для цього він дає і своє залізо: проділ. Проділ — голка без вушка. Так пояснює сам А. Димінський. Коментує записувач і далі. До слів «гриф плаче над своїми дітьми»: «Грифи — то птахи, мают на собі піра широзлотне, дуже великі і множатся на дим'янських горах,— там, де диямент росте. А дем'янські гори — в китайські землі під облаками» (с. 405). Подібні примітки, зроблені записувачем, показують, що він стежив не тільки за точністю запису, а й розпитував оповідача про окремі казкові елементи та намагався пов'язати казку із віруванням подолян.

Третій варіант «Як Покоти-горошок, забивши чорта, врятував сестру і братів», має явно запозичений «побутовий» початок: до бідного чоловіка прибігла кобила, чоловік віддав її до пана, але та кілька разів тікала і привела аж п'ятеро лошат. Цей мотив далі не має продовження і ніяк не пов'язується із розвитком дії казки. Цікавим елементом цього варіанту є те, що герой тут використовує свою булаву не із звичною

[16] Нумерація за зб. «Казки та оповідання з Поділля».

метою: битися із змієм (чортом). Завдяки булаві, Покоти-горошок переходить через море, а вбиває чорта він в інший спосіб: «як кинув чорта — аж мазукою розілляв». «І вото, що ся зривают віхрі, то то є тої мазі, що є чорта, що він єго забив». Як бачимо, кінець зовсім неказковий, оповідач передає відоме народне вірування про те, що чорти не помирають, а розливаються смолою (тут «мазукою»).

Порівнюючи варіанти казки про Покоти-горошка, записані А. Димінським, із казкою «Покоти-горошко», поданою М. Максимовичем О. Афанасьєву (Народные русские сказки А. И. Афанасьева в 3 т. — М., 1984, т. І), слід сказати, що усі варіанти різняться між собою і є цілком оригінальними.

У варіанті М. Максимовича Покоти-горошок мусить з'їсти запропоновані змієм 12 волів, 12 баранів та 12 кабанів. Подібне випробування їжею є і у варіанті, записаному А. Димінським: «Принеси цебер вугля і цебер смоли: буду приймати швагра» (с. 407), «Тота дала му кулів. Той змий ликає їх так, як горох». Таке пригощання незвичайною їжею дозволяє досліднику сказати, що Покоти-горошок потрапив до потойбічного світу[17].

Казки про Івасика-Кутасика із записів А. Димінського (с. 302) і назвою своєю, і елементами композиції значно відрізняються від відомих варіантів. Порівнюючи її із варіантом «Телесика», опублікованим в «Народных южно-русских сказках»[18], треба говорити про відсутність традиційного мотиву «народження із деревини» — в подільському варіанті, де натомість маємо образ хлопця, що просить діда зробити «цукалочку» — аби «стріляти ворони». Ворона, що вкрала «цукалочку»; пани, що забрали із собою Івасика-Кутасика; змія (тут вона більше зооморфізується), що краде Івася із яблуні, — це ті персонажі, які діють в цьому варіанті казки.

Такі творчі трансформації певних тем, мотивів, поява нових героїв чи переосмислення їхнього характеру — властиві для казкового епосу подолян. Так, в одному з варіантів «Дідової дочки та бабиної дочки» (№ 565, с. 495) на місці просто «жінки», яка наймає дівчат, з'являється «Свята Неділя». Тут маємо приклад того, як міфічна управителька «усіляких звірів», жаб, ящірок, гадюк перетворюється в апокрифічний образ жінки, що уособлює Святу Неділю, культ якої був відомий по всій Україні.

Відбувається наближення загальновідомих сюжетів та персонажів до місцевих умов, що складалися історично. Звичайно, казковий чорт малюється зодягненим в «одежу німецьку»: «Але приходить до неї німець, такий убраний и в чорному капелюші...»[19]. У записах А. Димінського із Поділля цей персонаж раз-по-раз набуває вигляду польського шляхтича.

Основний фонд репертуару казок Поділля, записаних А. Димінським, це сюжети, поширені в загальноукраїнському, східнослов'янському та західнослов'янському фольклорі. Проте кожний сюжет трансформується відповідно до місцевих реалій. Подільського колориту набувають казки завдяки мові — діалекту цього регіону. Місцеві назви знарядь праці, предметів побуту, частини одягу, фонетичні, лексичні, морфологічні діалектизми — саме ці елементи створюють неповторність кожної оповіді.

Казкові формули, висохудожня форма віршування, використання усталених засобів зображення — «все це вкупі свідчить про те, що не перебувся в своїй роботі записувач і без оповідачів професіональних, які традиційно, од своїх попередників ховали казки в своєму репертуарі»[20].

[17] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки.— Л., 1986.— С. 318.
[18] Народные южнорусские сказки.— Издал И. Рудченко.— Вып. 2.— К., 1870.— С. 38—43.
[19] *Там же.*— С. 61—65.
[20] Казки та оповідання з Поділля. В записах 1850—1860 рр. / Упор. М. Левченко.— К., 1928.— С. XVII.

Імена цих майстрів-оповідачів нам, на жаль, не відомі, бо А. Димінський, як і більшість фольклористів його доби, не вдавався до детальної паспортизації. Проте із контексту самих записів видно, що записував А. Димінський від своїх родичів (діда, батька, матері, дружини М. Хобржинської). Біля окремих номерів запису маємо імена чи то оповідачів, чи то кореспондентів самого А. Димінського: Костецький, Антон Димінський (ф. 36, од. зб. 711, № 32—33).

Зі спогадів знайомих, рідних фольклориста відомо, що він часто залишався на ніч у волості, де селяни по черзі вартували. Від таких волосних вартівників і записув А. Димінський фольклорний матеріал. «Оцей спосіб записування був, мабуть, найчастіший, найзвичайніший у Димінського»[21].

Талановитіші із оповідачів добре володіли традиційними засобами зображення, їхні гіперболи красномовні і яскраві, символи — глибокі і промовисті, їхня оповідь рясніє прислів'ями, приказками, загадками. Можна говорити про дивну специфіку ініціальних казкових формул у записах А. Димінського: вони гранично прості і, ніби належать одному оповідачеві, — подібні. «Був собі пан...», «Був ту собі дід і баба...», «Були змії — такі, що здійняли з неба Сонце і Місяц і світили собі в покою...». Гадаємо, неможливо закинути записувачеві — такому точному і послідовному — якусь інтерпретацію чи редагування. Слід, певно, думати про подільську оповідну традицію, про синтаксичні, фразеологічні діалектизми, про психологію творчості оповідачів певного регіону.

Щодо географії записів, то дослідженням цього питання може сьогодні зайнятися тільки досвідчений діалектолог, бо, як сказано вище, паспортизація у А. Димінського дуже скупа на імена, дати та назви місцевостей. М. Левченко пробував був визначити місце запису в такий спосіб: він вибирав назви різних місцевостей, що зустрічалися в записах А. Димінського і групував їх за окремими повітами. Таким чином, з'явилося п'ять повітів:

«І. Кам'янецький повіт: с. Гаврилівці, с. Ходас, с. Зіньківці, м. Оринін, м. Жабинець, с. Ісаковець, м. Жванець, с. Сотняни.

II. Проскурівський повіт: Новий Світ, с. Глядки, с. Коритня, с. Тростянці, с. Куманів, м. Сатанів, Городок, с. Липівка, с. Липовець, с. Тарноруда, Голохвастся, Балабанівка, Іванківці, Капустяни.

III. Могилівський повіт: Баришівці (чи Баришев), с. Жеребилівка, Барщовці, Озаринці.

IV. Новоушицький повіт: Нова Ушиця, Велика Струга, Вербовець, Липівці.

V. Летичівський повіт: Сурогська волость, Сусловецька волость, Гредчинець, Маршалинці, Меджибож.

З річок фігурує в нього тільки Дністер та Збруч, а з місцевостей інших губерень (коли включити і віршу про Кирика) один лиш Красилів на Волині та Київський повіт у цілому»[22].

Додамо, що в пісенних записах зустрічається багато географічних назв (особливо в піснях рекрутських): м. Кам'янець-Подільський (Хмельниччина), м. Житомир, м. Тернопіль, смт Мурованi Курилівці, м. Бар, м. Гайсин (Вінниччина), с. Лучинець (нині Мурованo-Куриловецького р-ну).

Звичайно, це ніякою мірою не доводить, що саме в цих місцевостях побував фольклорист і тут провадив записи (та й біографічні дані свідчать, що ні в Тернополі, ні в Житомирі, ані на Волині А. Димінський ніколи не був). Проте завдяки цьому списку дуже приблизні межі роботи фольклориста можна окреслити. І вони відповідають нашим відомостям про перебування А. Димінського в тій чи іншій місцевості в різний час.

[21] Казки та оповідання.— С. XXX.
[22] *Левченко М.* Знадоби до життєпису подільського етнографа А. І. Димінського (бл. 1826—1897) // З поля фольклористики та етнографії.— Вип. 2.— К., 1928.— С. 84.

Серед величезної кількості записів А. Димінського — цілий ряд таких казкових сюжетів, яких раніше не було в друкованих збірниках. Це казки, які А. Димінський у складеному ним реєстрі описує так: «Був король, мав єдину дочку і висадив її на кампу і каже: «Хто до неї дійде і розсміє, то єго буде» [23]. «Сказка, що бідний жав у свого багатого брата за сніп і злапав коло своїх кіп птаха, що єму колося обдзьобував, але то не птах був, но такий пан, которого називали пан Пташинський, тілько но птахом перекидався, і дав за тоє тому чоловікови, що єго пустив, такий млинок, що як сказав: «Млинку, щоби було що їсти і пити»,— то всьо було» [24]. «Сказка, що раз на небі ангел хтів бути старшим від Бога, і Бог єго зіслав на той світ на покуту і дав єму ремесло коваля...» [25].

Рукописну збірку фольклорної прози А. Димінського важко навіть порівняти із будь-яким іншим, опублікованим в середині XIX ст. збірником казок — за кількістю сюжетів та жанровим розмаїттям. Проте фольклорист не розподіляв записані тексти за жанрами. Його збірка, як каже М. Левченко, дуже хаотична, розміщення оповідей зумовлене хронологією: спочатку найдавніші записи, в кінці — найпізніші. Так, принаймі, у рукописі «первісному» — ф. 36, од. зб. 121. Порядок переписаних оповідей відрізняється від того, яким він є у «первісному», і якусь закономірність виявити тут важко із причини відсутності окремих «зошитів» цього рукопису.

Тваринний епос займає серед прозових записів А. Димінського порівняно небагато місця, проте вага його цим не применшується. Народжені глибокою давниною, сюжети і образи цих казок ховають мотиви, в яких збереглися залишки анімістичного світогляду і тотемізму.

В казках про тварин діють персонажі, які в одному випадку нагадують дітей у веселій грі, а в іншому — воюють, судяться, принижують слабших — поводять себе як дорослі в своєму реальному суспільстві.

Курочка-жовтобрюшечка, горобець-молодець, вовчик-братик — це герої повчально-розважальних казок, оповідаються які здебільшого для дітей. В інших же казках про тварин — алегорія, наближена до байкової, що іноді переростає в соціальну. Ці казки пов'язані із певним колом алегоричних персонажів, характери яких здебільшого традиційно усталені: підступний і хитрий лис, дурний і жорстокий вовк, заєць — боягуз і хвалько.

Казка оповідає, як захворів риб'ячий король, а порадили йому «на лікарство» серце лиса. Одна із риб тягне лиса у воду, та лис одразу ж знаходить вихід: «Було вперед казати, бо я серце вдома забув» — і сміється над нетямущою рибою.

Інший, але так само хитрий лис одурює вовка, змушуючи його спуститися в криницю — так лис рятується сам, а бідолаха-вовк в холодній воді.

Та не всіх, проте, може перехитрити лис. «Лис ішов і хтів взяти когута с бантів, а високі були банти, що тяжко дістати» (ф. 36, од. зб. 709, № 721). Тоді лис вигадує, ніби хоче поцілувати півня, бо, мовляв, Бог «зробив мир» межи ними. Півень, подумавши, пропонує лису спочатку поцілуватися із собакою.

Деякі казки торкаються взаємин людини із тваринами. Тут людина виявляє передовсім свою кмітливість і розум, а тварини допомагають їй. Чоловік, що іде на слободу, зустрічає бика, качура, півня і рака. Усі вони стають у пригоді чоловікові, а згодом обороняють його від 12-и розбійників (ф. 36, од. зб. 709, арк. 30 зв.— 32 зв.). Соловейко вчить чоловіка розуму, і маленька пташка виявляється мудрішою за обмежену і жадібну людину («Як соловейко чоловіка розуму навчив»).

[23] Наименование песней и разных сказок, в сей книге находящихся.— Відділ рукописів ЦНБ АН України, ф. 36, од. зб. 709, кн. VI.
[24] Реєстр сказок, в сей книге находящихся.— Відділ рукописів ЦНБ АН України, ф. 36, од. зб. 710, кн. VII.
[25] *Там же.*

Образ людини вносить в казку соціальне забарвлення, в таких казках відтворюється життя суспільства, викриваються людські вади. «Не тим цікава байка, що говорить неправду, а тим, що під лушпиною тої неправди криє, звичайно, велику правду. Говорячи ніби про звірів, вона одною бровою підморгує на людей, немов дає їм знати: — Та чого ви, братчики, смієтеся? Адже се не про бідних баранів, вовків та ослів мова, а про вас самих, з вашою глупотою, з вашим лінивством, з вашою захланністю, з усіми вашими звірячими примхами та забагами [26].

Серед казок кумулятивних цікавий варіант відомої «Курочки рябі»: «Був то собі дід і баба, мали они курочку-жовтобрушичку, і тая їм курочка-жовтобрушичка знесла золоте яєчко...» (ІМФЕ , ф. 8 — К 1/68, арк. 62 зв. — 65). Мишка-прокусниця, що прокусила золоте яєчко, усіх тим вельми засмутила.

Далі з'являються все нові і нові герої: сорока, ворота, лях, дуб, віл, вода, попова дівка. Кожен із них по-своєму тужить з приводу «прокушеного яєчка». Так витворюється цілий сюжетний ланцюг, побудований на діалогах, де знову і знову розповідається історія золотого яєчка.

Тематичною різноманітністю, дивовижною фантазією вирізняються чарівні (героїко-фантастичні) казки Поділля. Герої чарівних казок Дрімсон, Покоти-горошок, Ванька-Золотокудрявець, брати-Леви, Івасик-Кутасик, Іван-Вітер, пан Попільовський, розумний купецький син, мужній Пастушок, благородний Іван-Королевич — їхні характери виявляються здебільшого у боротьбі із силами зла. Відьми, змії, Біс-Сідун, Сім-Шкір-Калита, безсмертний Козьолок — проти них виступають кмітливі, дужі, справедливі богатирі.

Чарівні предмети, за допомогою яких герой досягає своєї мети, відображають уявлення подолянина про світ неможливого, але бажаного, де за допомогою чарівної «трензельки» (вуздечки) можна прикликати небувалої сили коня, який здатен досягти найвищого «пьонтра» (поверху) дивовижного палацу. Труба, на голос якої з'являються вірні «пси», щоб розірвати лукавого Чорта і врятувати панича від смерті. Люстро, випрошене у Чортового батька,— тому люстрові тільки скажи: «Ванька — бравий хлопець, треба те то і те...» — одразу все і маєш. До таких предметів належать черевички, у яких по морю можна пройти; капелюшок, що під ним ніхто тебе не буде видіти; «сигнат» (перстень), із яким легко подолати неприступну гору чи відімкнути будь-які двері. Часто герою допомагають не тільки такі дивовижні речі, а й врятовані ним тварини: вовк, птах, рак (№ 20, ф. 36, од. зб. 709, арк. 81—84 зв.).

Побратимом, вірним товаришем головного героя — так малює подільський оповідач коня. Кінь не тільки помічник, не тільки передбачає події, а вміє зробити героя красенем («Ванька-Золотокудрявець») чи перетворитися в палац («І той кінь здох, і зробився палац»). У казці про козака Дрімсона мудрий кінь завбачливо радить козаку не чіпати знайдене перо чарівного птаха, бо «буде біда». Згодом кінь допомагає неслухняному Дрімсону впіймати самого птаха, знайти панну, якій належить птах, а потім і стадо коней, за якими панна тужить.

Дивовижні перетворення відбуваються у чарівній казці. Панна, яку втопила підступна циганка, перетворюється в качку, а коли циганка впізнає в качці свою суперницю і вбиває її, із качиної кісточки «зробилася золота рибка». Цілий ряд перетворень (качка-золота рибка — золота- яблуня — знову панна) вказує на віру древніх у незнищенність людської душі.

Дружина молодого королевича, зачарована в черепаху, покидає його, бо він спалив її «шкаралупу». А коли герой розшукав свою любу втікачку, то та «перекидається» вепром, гадиною, а на третю ніч — «вона ся різне перекидала» — та королевич уже не випускав її, хоч і лячно йому було. Так подільський оповідач пояснює силу любові героя.

[26] *Франко І.* Байка про байку // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т.— Т. 20.— К., 1979.— С. 169.

«Розказчик рад вляти усім своїм слухачам найживішу симпатію або антипатію до героїв своєї розповіді, бо і він в такій же мірі дізнає тих почуттів» [27].

Чарівна казка відображає ідеали народу — особисті, родинні, суспільні. У казках, записаних А. Димінським на Поділлі, поетизується вірність, благородство і шляхетність героїв, засуджуються зрадники і брехуни, а зло завжди залишається переможеним. Світогляд предків, їх вірування, побут акумулює в собі чарівна казка цього регіону.

Соціально-побутові казки у записах А. Димінського багаті тематично, охоплюють величезну кількість традиційних сюжетів і мотивів. Проте побутові сюжети пов'язуються в основному з певним колом персонажів, які популярні саме в цьому регіоні, що вмотивовано історично: це шляхтич і москаль, піп і ксьондз, циган і єврей, куми мазур і русин, фірман і челядник.

Казки з Поділля, зібрані А. Димінським, становлять неабиякий інтерес. Вони належать до порівняно ранніх фіксацій українського казкового епосу. Методика записування, засади, на які спирався фольклорист, точність запису, роблять ці казки особливо цінними — явищем в історії української фольклористики. Цей матеріал дає змогу визначити фольклорний репертуар Поділля, пізнати світогляд народу, його етичні та естетичні ідеали, побут, багатство мови, особливості національного характеру. Прекрасна збірка казок та оповідань пробуджує думку читача, змушує його відчути вагу слова, записаного колись і донесеного сучасникам, завдяки невтомній майже півстолітній праці А. І. Димінського.

Київ

Оксана ШАЛАК

[27] *Франко І.* Казка // Друг.— 1876.— № 8.— С. 124.



ЯРОСЛАВ БАРНИЧ ТА ЙОГО ПІСНЯ «ГУЦУЛКА КСЕНЯ»

Пісня «Гуцулка Ксеня» за останні півстоліття стала одним з найпопулярніших творів народнопісенного репертуару. Тривалий час проблема її авторства трактувалася помилково чи носила в кращому випадку дискусійний характер. Протягом десятиліть згаданий популярний твір безпідставно приписувався на догоду тодішньому режимові Р. Савицькому (не відомому піаністові, а його однофамільцеві, самодіяльному композитору зі Стрийщини). Нині, коли режимні настанови зникли і в цьому питанні вдалося відновити історичну справедливість, завдяки вільному користуванню документальними матеріалами спецфондів, архівів, які стали доступними для широкого загалу, а також завдяки спогадам сучасників Я. Барнича як з України, так із-за її меж (США, Канади).

За останні роки посилилися зв'язки з українською діаспорою усього світу, які сприяють інтенсифікації процесу національного відродження музичної культури, дають можливість зробити об'єктивний аналіз її історії. Завдяки контактам з митцями, науковцями країн українського зарубіжжя маємо змогу ознайомитися як з новими творами, так і спадщиною композиторів, які були у забутті.

Табу на творчу, педагогічну і громадську діяльність Ярослава Барнича з'явилося після від'їзду його за кордон 1944 року. З цього часу він на довгі роки призабутий, а, точніше, заборонений. Цим власне й скористалися особи, зацікавлені у викривленому трактуванні питання авторства пісні-танго «Гуцулка Ксеня».

Протягом останніх десятиріч встановити істину намагалися неодноразово. Але, на жаль, не завжди вистачало документальних матеріалів. У цьому плані слід відзначити заслуги відомого письменника і фольклориста Степана Пушика, який наважився підняти дане питання на сторінках «Молоді України» у 1990 році [1].

Із плином часу були оприлюднені доти невідомі в Україні фактичні матеріали. Зокрема, в руки музикознавців вітчизняних потрапила книга Антіна Рудницького «Українська музика», у якій він ще на початку 60-х років писав: «У зближеній ділянці, в опереті віденського типу, є й досі діяльний Ярослав Барнич.., який створив ...оперети «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Пригода в Черчі», «Гуцулка Ксеня», музичне оформлення до декількох п'єс театру Блавацького...» [2] Аналогічну інформацію знаходимо в Малій українській музичній енциклопедії (Мюнхен, 1971.— С. 3) та Енциклопедії українознавства (Париж—Нью-Йорк, 1955.— Т. 1.— С. 94).

Згадана оперета «Гуцулка Ксеня» була написана у 1938 році, а однойменна пісня — набагато раніше, у 1932—33 роках. Про це довідуємося від Олени Вергановської, племінниці композитора, яка нині проживає у Коломиї. В її будинку часто бував Ярослав Барнич, тут він і працював над знаменитою, улюбленою народом піснею «Гуцулка Ксеня». У листі від 14 жовтня 1992 року Олена Вергановська пише: «Багато думала я про ту «Гуцулку Ксеню» і не можу зрозуміти, чому довкола неї стільки шуму? З якої причини об'явилися два автори цієї пісні, трудно зрозуміти. На жаль, оба претенденти до авторства вже покійні і не можна їх особисто сконфронтувати. Може тоді можна би якось ту справу виснити до кінця. Для нас автором тої пісні був завсіди Славко, про нікого другого ми не чули, поки не прийшла радянська армія. Пісня точно була написана в 1932—33 роках і не можу собі навіть уявити, щоби музик тої міри, яким був мій вуйко, присвоїв собі чужу пісню. ...В моїй пам'яті Славко заховався як незрівняний чародій прекрасної гри на цитрі (стараннями Олени Вергановської

[1] *Пушик С.* Хто написав «Гуцулку Ксеню»? — Молодь України.— К., 1990.— 18 січ.
[2] *Рудницький А.* Українська музика: Історико-критичний огляд // Мюнхен : Дніпрова хвиля.— 1963.— С. 141—142.

вдалося віднайти та зберегти цей унікальний інструмент, на якому залюбки грав композитор.— Л. Ф.). А цитра, то, властиво, дуже скромний інструмент. На ній грала моя мама і ми дуже любили її гру. Але я ніколи не думала, а навіть не підозрювала, що з того інструменту можна вичарувати таку музику, як це робив Славко. Описати його гру не можна, її треба було почути. Так грати може тільки великий артист. По десятках минулих літ вона жива для мене до сьогодні. Можу сміло сказати, зовсім без перебільшень, що ніколи, нічия музика, на яких би не була інструментах, які я чула в своєму житті, не лишила в мене того незабутнього, низгладимого враження» [3].



1. Ярослав Барнич. Фото 40- років

Далі О. В. Верганoвська згадує, що Я. Барнич був незвичайно симпатичною людиною. («Добрий, веселий, дотепний, щирий, відвертий...».) Коли зачав працювати в мандрівному театрі диригентом, то час від часу приїздив з трупою в Коломию; тоді оповідав багато про артистів: Рубчаків, Коссаків та інших. Тут у Коломиї він і працював над «Гуцулкою Ксенею» [4].

На́ Прикарпатті пісня «Гуцулка Ксе́ня» була дуже популярною в 30-х роках, і всі її знали як твір Ярослава Барнича. Це підтверджують учні та сучасники митця, коломийчани Лідія Біль, Галина Грабець, Зеновія Гоянюк, Володимира Пригроцька та інші. Цікаве повідомлення подане у публікації «Пам'ятник композиторові» в журналі «Крилаті» (Брюсель, 1970, № 12.— С. 9): «Ви, напевно, чули, а може, й умієте заспівати популярну українську пісню-танго «Гуцулка Ксеня». В Україні комуністи приписують її іншому авторові (Савицькому), але насправді «Гуцулку Ксеню» написав бл. п. український видатний композитор Ярослав Барнич».

Певно, читачам цікаво знати про його життєвий та творчий шлях. Митець народився 30 вересня 1896 року в селі Балинцях біля Коломиї. Перші кроки на ниві музики зробив ще навчаючись у коломийській гімназії, спочатку як оркестрант, а далі — керівник камерного оркестру (на скрипці вчиться у професора Шнабеля).

Романтика гір полонить молодого Ярослава. Багато часу він присвячує мандрівкам по Карпатах, де любовно збирає і вивчає гуцульський фольклор. Після початку першої світової війни 17-річний юнак зголошується у добровольці до війська Українських січових стрільців. Далі навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, де вчиться диригування та гри на скрипці у професора Зуни, а гармонії — у видатного музиканта Барвінського.

Тривалий час диригував великим хором «Бесіда» (Львів, 1917—1923), потім працював в Ужгороді (1924—1926), Самборі (1926—1929) та Станіславові (1929—1941). Паралельно композитор викладає гру на скрипці та співи в середніх школах. Створює «Гуцульський ансамбль пісні і танку́», з яким успішно гастролює по Україні (1939—1941).

Досить плідною була творча робота композитора на Закарпатті, де Я. Барнич працював музичним керівником театру опери й оперети в Ужгороді. Піклуючись про популяризацію, поряд із шедеврами західноєвропейського мистецтва, творів вітчизняних композиторів, він у листівці до свого однодумця Я. Ярославенка пише у Львів: «Високо-

[3] **Лист зберігається в архіві автора.**
[4] ***Там же.***



2. Ярослав Барнич (стоїть зліва третій) з групою родичів і знайомих в м. Коломиї. Фото 30-х років.

поважаний Пане Інжінер! Звертаюся до Вас з горячою просьбою прислати мені негайно відворотною поштою форт(епіанний) витяг «Відьми», яку хочу тут ставити. Відповідні сили до її постановки маю, навіть кращі, чим у Львові. Остаю з високим поважанням і щирими бажаннями щасливого «Нового Року»[5]. Підтвердженням перебування Я. Барнича і активної діяльності в галузі театрального мистецтва на Закарпатті є і листи Спиридона Черкасенка до Ярослава Ярославенка[6]. Подаємо фрагмент листа від 2 лютого 1925 року: «...Насамперед (...) дякую Вам за ноти до моєї «Ночи». Лихо моє, що я не зійшовся досі ні з ким з музичних людей і не можу оцінити як слід Вашого твору. Так, промурмотиш собі під ніс, бо-ж трохи на нотах знаюся, та тим і потішишся. ...Кажете, що п. Барнич писав Вам, ніби тутешні співочі сили ліпші, ніж у Львові... Гарні тут поодинокі жіночі сили, а мужеських нема,— розбиті горшки: сухий-такий тенор, сякий-такий баритон (Данчак) та солом'яний бас... Про Вашу кантату «Величній пам'яті пророка» говоритиму з п. Барничем: може на Шевченківське свято виконають. А щодо «Відьми», то тут справа ускладнюється тим, що 25.1. мене обрано на загальних зборах «Просвіти» членом Головного відділу, а на засіданні сего останнього — членом Театральної комісії, себ-то Дирекції театру. Отсе сим самим заціплено рота говорити про річ, автором лібрета котрої єсмь аз. Говорив з п. Барничем випадково про «Відьму». Казав, що спробує виставити, але гонорар вважає зависоким» — і далі продовжує, що «гонорар доручіть брати п. Барничеві зараз — після кождої вистави, бо «замилять». Мені за переклад лібретта «Євгенія Онєгіна» ще досі не заплатили 700 і невідомо, коли заплатять»[7].

Отже, можемо зробити висновок, що в тій складній ситуації, в якій перебувала Україна (нагадаємо, що Львів був під Польщею, а Ужгород — Чехією) передова інтелігенція робила все для того, щоби

[5] Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Архів Я. Ярославенка.— Ф. 146/п. 8. Лист Я. Барнича до Я. Ярославенка з Ужгорода до Львова від 9 січня 1925 р.— Арк. I.

[6] *Там же.*— Ф. 158/п. 8. Листи С. Черкасенка до Я. Ярославенка з Києва, Відня, Ужгорода, Горних Чернюшиць, 1917—1939.— 91 арк.

[7] Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Архів Я. Ярославенка.— Ф. 158/п. 8. Лист С. Черкасенка до Я. Ярославенка з Ужгорода до Львова від 2 лютого 1925 р.— № 27.

популяризувати українське мистецтво в надзвичайно скрутних соціально-політичних умовах. А всю відповідальність і ініціативу постановки твору Я. Ярославенка взяв на себе властиво Я. Барнич. Нагадаємо, що в розвитку жанру оперети в Україні ці два композитори відіграли вагому роль. Це неодноразово відзначалось музикознавцями [8]. Можемо говорити і про творчу співпрацю Я. Ярославенка з Я. Барничем ще під час роботи останнього у Львові в театрі «Руської бесіди» (про це свідчить рецензія на прем'єру опери Я. Ярославенка «Відьма», якою диригував Я. Барнич [9]). Цікавим документальним матеріалом є віднайдені партитура і клавір «Відьми», підготовлені і повністю переписані Я. Барничем з коментарями, виправленнями та порадами Я. Ярославенка [10].

Що ж стосується обставин ужгородської постановки цього твору, лібретто до якого написав С. Черкасенко, і взагалі музичного життя краю в середині 20-х років нашого сторіччя, то їх яскраво характеризують досі невідомі музикознавцям листи (С. Черкасенка до Я. Ярославенка і Я. Барнича до Я. Ярославенка), віднайдені у відділі рукописів Львівської бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

Лист С. Черкасенка до Я. Ярославенка [11]:

«Мій дорогий пане Ярославе, у вівторок на сім тижні «Відьма» йшла вдруге, але я зібрався написати Вам аж тепер, у суботу, тому, що чекав, поки з'явиться ще одна рецензія. Вчора купив газету і отсе, разом з листом, одсилаю й газети. Якщо Ви сподіваєтесь розумної, обгрунтованої критики, то дуже помиляєтесь, голубе. Всі рецензії дуже прихильні (та ще коли взяти на увагу, що дві з них із ворожого нашому театрові стану), але відразу бачите, що писали їх анальфабети... Досить і того, що Ваша музика поклала під нозі навіть ворогів, що рідко коли тут трапляється. Щодо українців, то наші наддніпрянці у захваті від опери...

...Переказував Я Ваше поздоровлення п. Барничеві. Він був дуже втішений, але, коли згадав про гонорар, то він засміявся й тільки рукою махнув, сказавши — неможлива річ, се Ви самі знаєте. І правда, що я знаю, що ні одна вистава за цілий місяць не дала жодного прибутку, а все доводилось доплачувати. ...Ну, та русини не вішають носа, працюють і сподіваються ліпшої будущини. Але Мистецтво поки що оцінюється моральним, а не матеріальним успіхом. Пан Барнич каже, і я з ним згоден, що можна було б дещицю видерти у «Просвіти», але коли теє перевести на польські злоті, то й посилати соромно авторові...». С. Черкасенко.

Лист Я. Барнича до Я. Ярославенка [12]:

«Дорогий Пане Інжінер! Вибачте, що я до цього часу нічого Вам не писав, хоч повинен був — ради постановки Вашої «Відьми». Обширніше про її великий успіх не буду розписуватись, бо — після інформації п. Черкасенка — він усе докладно Вам подав. Від себе додам тільки те, що «Відьма» пройшла далеко краще як у Львові, завдяки солідного вивчення, більшій сцені та повній орхестрі. «Відьма» взяла рекорд і її зачисляємо до найкращих постановок ужгородського театру, та придбала Вам як композиторові загально звісне і славне ім'я на Прикарпатській Україні. Особисто я Вам щиро гратулюю і бажаю Вам ще більше написати творів для наших сцен, які терплять — на жаль — на великий брак нашої музичної сценічної літератури.

[8] *Рудницький А.* Українська музика: Історико-критичний огляд.— Мюнхен, 1963.— С. 141—142.

[9] Театральне мистецтво.— Львів, 1922 (від 15 червня).— Вип. 3—4.— С. 19.

[10] Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Архів Я. Ярославенка.— Ф. 2/п. 1.

[11] *Там же.*— Ф. 158/п. 8. Лист С. Черкасенка до Я. Ярославенка з Ужгорода до Львова від 27 березня 1926 року.— № 31.

[12] Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника АН України. Арх. Ярославенка.— Ф. 146/п. Н. Лист Я. Барнича до Я. Ярославенка з Ужгорода у Львів від 12 червня 1926 року.— Арк. 2, 3.

Звертаюся оце тепер до Вас з великим проханням: Я радо поставив би тут Лопатинського «Енеїду», тому шукаю у Вас протекції одержати на певний час, кажім, на 2—3 місяці, партитуру «Енеїди». Знаю, що вона у нього на руках, а що не знаю, де він зараз перебуває, прошу дуже від себе поінформуватися у нього, чи він не позичив би «Енеїду» нам і дозволив на постановку. Рівночасно прошу мене повідомити, чи він згоден, а тоді вишлемо до нього офіціяльне письмо. «Енеїду» хочу призначити на відкриття нового сезону в Ужгороді, який почнеться дня 1 жовтня с. р.

Рівночасно прошу Вас дуже позичити нам Вашу оперету «Бабський бунт» (лібретто, партитура). Оскілько б лібретта у Вас не було, прошу дуже подати мені, де би я міг його одержати. До Стадника не хочу писати, бо він чогось на «Просвіту» гнівається, тому хочу у кого иншого «Бабський бунт» дістати.

Прошу не відмовитися уділити мені Ваших цінних інформацій, за що я Вам сердечно дякую. Здоровлю Вас щиро, і цілую ручки Вашій Добродійці. Ярослав Барнич. Від моєї Славці поздоровлення! (дружина Я. Барнича — донька знаменитих акторів Катерини і Івана Рубчаків — Л. Ф.).

Отже, в планах Я. Барнича була постановка ще декількох творів вітчизняних композиторів на сцені ужгородського театру, оскільки праця над «Відьмою» і її вдала імпреза надихали митця на подальшу творчу наснагу. Власне, завдячуючи саме його ентузіазмові, про оперу «Відьма» почула вся Європа. І з глибоким жалем говорить С. Черкасенко у листі до Я. Ярославенка: «...Дуже приємно було прочитати, що не забуваєте й «Відьми». Це дійсно чудова річ, і шкода, що в нас нема театру з такими силами, щоб у стані був виставити її. Де тепер п. Барнич? Я не забуду його ужгородської постановки. Чому б Вам не видати окремих нумерів із цієї опери?» [13]

Важко сказати, чи всі творчі плани Я. Барнича в Ужгороді здійснилися, адже у вересні 1926 року він їде до Берліна, «...де доповнює й поглиблює студії диригентури на курсах «Стерншес Консерваторіум» у проф. Вільгельма Гросса» [14]. Це підтверджує і Олена Вергановська, а також два листи Я. Барнича з Кракова [15] і Берліна [16] до Василя Барнича (батька композитора.— Л. Ф.), які їй вдалося зберегти. Вважаємо доцільним подати фрагмент листа з Кракова від 27 вересня 1926 року: «Найдорощий Татку! Я отсе в Кракові задержався в дорозі до Берліна, щоб взяти німецьке візо. Саме тепер я його одержав і жду на потяг, що відходить о год. 5. по пол.(овині). В Берліні буду аж завтра рано.

Якось легко мені до тепер іде, гроші на дорогу заробив — не знаю як далі... Але маю вповні надію, що не загину в світі і якось дам собі раду. Між иншим я одержав відомість з Києва, що можу рефлектувати на стипендію з Київської Академії наук, тільки мушу представити їм певні документи, які підтвердили б мої здібності в музиці. Це було б для мене дуже добре, бо субвенція ця виносить місячно 150 карбованців, себто около 60 долярів місячно! В кожному разі держуся гостро — і хоч зараз грошей не маю, та їду до Берліна на «чисто», все таки з думками, повними надій дивлюся прямо вперед.

Думаю, що моя охота й несхибна воля скінчити найвищу в світі музичну Академію, поведе мене вперед і хоч з великими труднощами матеріальними — я зможу похвалитися за 2 роки диплъомом найвисшої Академії!» Як актуально звучать нині слова Я. Барнича, як треба любити музику, щоби піти на такий відповідальний у своєму житті

[13] Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Арх. Я. Ярославенка.— Ф. 158/п. 8. Лист С. Черкасенка до Я. Ярославенка з Горних Черношиць у Львів (фрагмент) від 15 червня 1935 року.— № 79.

[14] Альманах Станиславівської землі. Ред. Б. Кравців.— Нью-Йорк—Торонто—Мюнхен 1975.— Т. 28.— 959 с. (*Гайський О.* Ярослав Барнич: життя та творчий шлях.— С. 567).

[15] Лист Я. Барнича до В. Барнича з Кракова у Коломию від 27 вересня 1926 року

[16] Лист Я. Барнича до В. Барнича з Берліна у Коломию від 15 жовтня 1926 року

крок. Адже не забуваймо, в цей час його дружина — Ярослава Барнич, працювала в «пересувному» театрі і їй було не просто вижити з маленькою дитинкою на руках, переїжджаючи з місця на місце з театральною трупою. Глибоким проникненням і піклуванням про свою родину пройнята друга частина листа: «Не мають Татко поняття, як вони собі зараз мучилися у тім театрі, де й я був. Прошу собі уявити: дощі, зимно, заверуха — а ми мусіли переїздити підводами(!) по 30—40 кільометрів, не питаючи, чи то ніч, чи день... Вже не говорю про себе й про Славцю, але той шкраб малий Іруся — мучилася страшенно! Дуже дивуюся, що воно видержало й не розхорувалося». І з батьківським піклуванням просить Ярослав Барнич свого тата прийняти на певний час дружину й доньку до себе в Коломию. А сам, щоби вчитись і прожити у Берліні, працює на декількох роботах, в тому числі і тапером у кіно.

Що ж стосується композиторської творчості Ярослава Барнича, то інформацію про неї вдається збирати буквально по крупинках. Відомо, що композитор активно працював у жанрі оперети. Так, у 1932 році створено «Дівча з Маслосоюзу», 1934 — «Шаріку», 1936 — «Пригоду в Черчі» і 1938 — «Гуцулку Ксеню» (див.: Гайський О. Ярослав Барнич: життя та творчий шлях.— С. 566—570//Альманах Станиславівської землі. Ред. Б. Кравців.— Нью-Йорк—Торонто—Мюнхен, 1975.— Т. 28). Стараннями О. Вергановської і А. Дудик вдалося віднайти низку творів композитора гімназійного періоду (Коломия, 1906—1914 роки). Це передусім рукописи нескладних творів для фортепіано, скрипки, кларнету: «Під сумну годину» (Думка і коломийка для фортепіано ля-мінор з акордами М. Манулякової. Присвячено Ярославу та Надії Войнаровським), «Забутий» (Вальс соль-мінор для скрипки соло, другий варіант для кларнету), «Згадка-туга» (Вальс ре-мінор для фортепіано) та ін. Пошук творів Я. Барнича продовжується: у відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України знаходиться мелодрама для симфонічного оркестру мі-мінор «Запорожський клад» [17].

Із 1941 по 1944 роки Ярослав Барнич — диригент оперного театру у Львові. Після війни, як і значна кількість талановитої мистецької інтелігенції Західної України, змушений покинути батьківщину і виїхати за кордон (спочатку до Німеччини, а потім — Сполучених Штатів Америки, де розпочав плідну педагогічну, творчу і громадську роботу).

У 1952 році в Нью-Йорку створюється Український Музичний Інститут, в одній із філій якого — у містах Клівленді та Лорейні (штат Огайо) і працює Ярослав Барнич, де викладає гру на скрипці та музично-теоретичні предмети. Зі спогадів керівника відділу в Лорейні Д. Микити довідуємося, що композитор був наполегливим організатором низки концертів («Вечір Моцарта», грудень, 1956, «Вечір української музики», травень цього ж року). Дуже корисними й популярними були так звані «збірні лекції», де виконувалися твори західноєвропейських та українських авторів. Коментував і вів ці зібрання Ярослав Барнич (Див.: Пропам'ятна книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди п'ятиліття його існування. 1958.— С. 69). Композитор стає також керівником одного з кращих, на думку А. Рудницького, колективу в Сполучених Штатах Америки «Українського хору ім. Т. Шевченка» (м. Клівленд).

У 1950—56 роках у Торонто з успіхом йшли оперети композитора «Шаріка» і «Гуцулка Ксеня». Остання — понад 10 разів. Згодом «Гуцулку Ксеню» офільмовано і показано в усіх більших українських осередках США і Канади.

1961 року професор Барнич виїжджає до Канади підготувати хор до виступу на відкритті пам'ятника Т. Шевченкові у Вінніпезі. 300 співаків і 80 музикантів Вінніпезького оркестру дають такий успішний концерт, що міська управа присуджує Я. Барничу звання почесного громадянина міста.

[17] Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Архів Львівської консерваторії.— Ф. № 8 н. 4.

23 квітня 1966 року українці за кордоном вшанували Ярослава Барнича, відзначивши 50-річчя його музичної діяльності, а офіційні представники влади міст Клівленду, Лорейну, Парми (штат Огайо, США), цей день оголосили «Днем Ярослава Барнича».

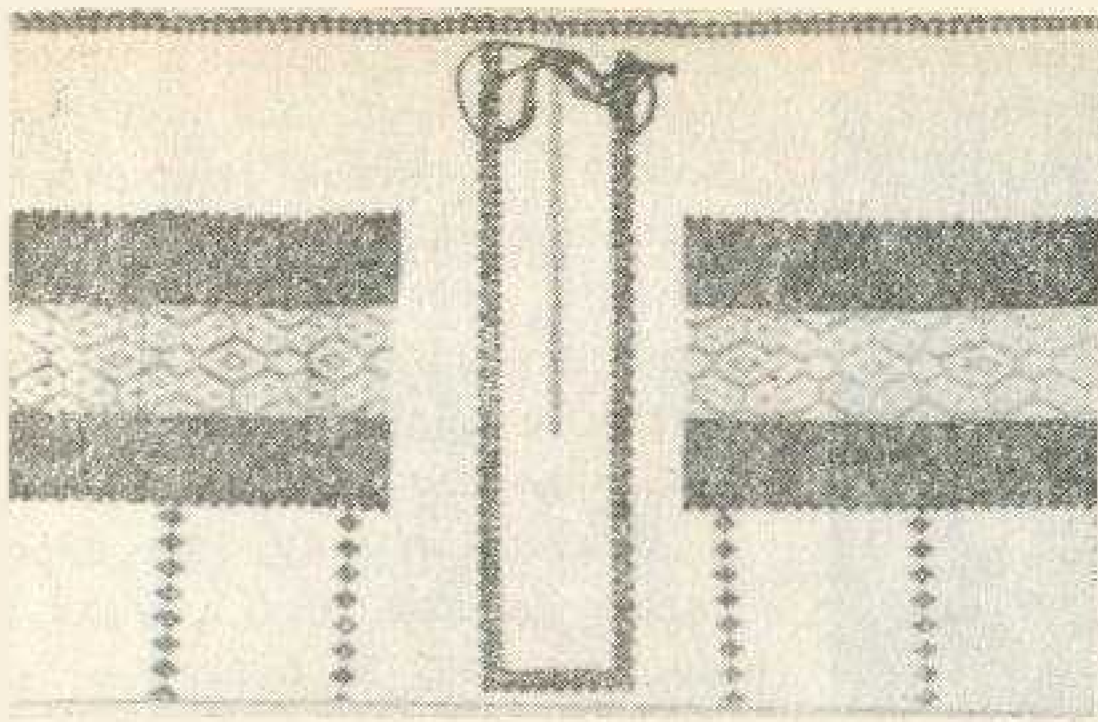
Остання робота митця — п'єса-казка на три дії «Чародійна сопілка». Твір не вдалося закінчити (написав тільки першу дію та початок другої) — в 1967 році Ярослав Барнич помер. На прохання його дружини, Ярослави Барнич, текст «Чародійної сопілки» був дописаний Л. Полтавою, а музика — Б. Сарамагою та В. Овчаренком. Варто додати, що стараннями дружини композитора, родини та друзів, Ярославу Барничу в 1970 році в Клівленді було встановлено надгробний пам'ятник.

На закінчення хотів би процитувати цікаву думку критика із згадуваного вже бельгійського часопису: «...найкращим вшануванням пам'яті композитора було б влаштування мистецького показу його оперет, чи бодай уривків з них, та виконання інших його творів, як це водиться в культурних народів» (ч. «Крилаті».— 1970.— № 12.— С. 9).

Хай читач вибачить мені за подачу досить простих епістолярних матеріалів. З допомогою цих свідчень хотілося бодай частково розкрити внутрішній світ, риси характеру і коло зацікавлень Ярослава Барнича, оригінального композитора й педагога, творця багатьох високохудожніх творів і серед них — улюбленої в народі пісні «Гуцулки Ксені».

Дрогобич — *Людомир* ФІЛОНЕНКО





УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

ДАЛЕКИЙ ПОСВІТ БЕРЕГИНІ

Кожен народ прагне увійти до світової цивілізації зі своїм національним культурним набутком. Для нас, українців, було б очевидно достатньо, якби ми відрепрезентувалися лише одним мистецьким витвором. Маю на увазі наше традиційне писанкарство. Високість його художнього вивершений, багатство сюжетних композицій, неповторність кольорових гам — усе це ввібрало в себе давнє й вічно молоде мистецтво, яке не поступається перед знаменитими китайськими та японськими живописними мініатюрами.

Традиція оздоблення звичайних курячих яєць сягає глибокої давнини. На жаль, недовготривкість цих виробів унеможливила наступним поколінням милуватися експонатами праісторичної доби. До наших днів дійшов лише один зразок. За свідченням фахівців, його виготовили ще в X сторіччі. Отже, ще тисячу років тому в Києві працював ремісничий цех, який репродукував українські писанки з глини, що експортувалися в інші країни. Експонат, який зберігається в Київському історичному музеї, носить символічну назву — «Берегиня». Як знаємо, в дохристиянські часи наші пращури вірували у Велику Богиню — Берегиню, або Мокош. Цей символічний образ — стилізована жіноча постава з піднятими догори руками — згодом перейшов до сюжетного відтворення Матері Божої.

Кожен регіон мав свій специфічний сюжетний стиль, свою неповторну своєрідність у писанкарстві. Ще до середини нинішнього сторіччя майже в усіх селах України напередодні Великодня дівчата виготовляли своїм коханим обрядові подарунки — розмальовані природними барвниками яйця. Але з приходом на наші землі комуністичного режиму давня традиція піддалася шельмуванню. Під приводом горезвісної «антирелігійної боротьби» войовничі атеїсти чинили замах і на духовне мистецтво: тих, хто спеціалізувався на виготовленні писанок, не тільки ганьбили й штрафували, але й притягали до судової відповідальності. Відтак протягом останніх десятиліть було «вилучено з ужитку» унікальне національне рукомесництво, яке частково збереглося лише в карпатському регіоні.

Давня традиція була, отже, втрачена. Заборонялося не тільки виготовляти та реалізувати писанки, але й вивчати їхню історію. Під немилість потрапили навіть спеціалізовані видання. Альбом «Українські писанки», підготовлений 1968 року Ерастом Біняшевським, донедавна вважався «націоналістичним писанням». З багатьох музеїв почали вилучати експонати (траплялися непоодинокі випадки, коли чиновники від мистецтва давали негласні вказівки на їх знищення).

Кілька десятиліть на основному терені України писанкарство перебувало під забороною. Традиція, на щастя, збереглася лише в діаспорі. Однією з таких репрезентаторок є українка з Америки Софійка Зелик.

Уперше я познайомився з майстринею цих шедеврів кілька років тому. Перебуваючи в українських родинах, мою увагу привернуло те, що майже в кожній світлиці експонувалися писанки, виготовлені одними й тими ж руками. Господарі засвідчували: ці твори належать Софійці Зелик. Коли ж випала щаслива нагода побувати в Нью-Йорку — місті, де народилася й мешкає писанкарка, — то одразу зголосився з родиною Зеликів. Їхня оселя нагадувала справжній музей: стіни прикрашали барвисті рушники і серветки, вишукані вироби з бісеру та мальована кераміка, а понад усе — куди не



Софія Зелик за роботою.

...лиш оком — любовно оздоблені композиції з писанками. Кожна сюжетна експозиція репрезентувала певний мистецький регіон праматірної України. Звісна річ, мене зацікавило, звідки така увага і любов до народного мистецтва в молодої людини, яка народилася по той бік океану й жодного разу не бувала в Україні?

Національний світогляд Софійки формувався у родині, де вельми шанувалися українські звичаї і традиції. З дитячих літ їй прищепили любов до вишивки та писанкарства бабуся й мама. Закінчивши десятирічку при українській католицькій школі святого Юра, дівчина продовжила вивчати історію мистецтв у нью-йоркському університеті. Студіювання в престижному навчальному закладі допомогло їй глибше усвідомити національне мистецтво своїх пращурів, яке не поступалося перед світовими зразками. Відтак Софійка пройнялася ідеєю, що репрезентувати Україну серед американського населення можна насамперед творчою діяльністю, зосібна виготовленням писанок і кераміки. З того часу вона повністю присвятила себе національному рукомесництву.

Кілька років поспіль Софійка Зелик разом із мамою напередодні великодніх свят улаштовують традиційні виставки в Українському музеї Нью-Йорка, де можна не тільки придбати, але й побачити, як народжується візерунок на полотні, познайомитися з празниковими атрибутами, зокрема кулінарними пасхальними виробами. Але найбільше зацікавлення викликає писанкарство: годинами затримуються раціональні американці, щоб побачити, як народжується «Український дивосвіт» — кольоровий малюнок на звичайному курячому яйці.

Я був свідком, коли представники різних етнічних груп вистоювали довгу чергу, аби потрапити в музей живої експозиції. Давня українська народна традиція зацікавлює найпопулярніші засоби масової інформації — радіо, телебачення і пресу Сполучених Штатів, Канади, Японії та інших країн.

Вироби Софійки Зелик постійно експонуються в українському інституті Америки, що на фешенебельній 5-ій Авеню Нью-Йорка, музеї Метрополітену, багатьох крамницях та салонах. Щороку вона бере участь у мистецьких фестивалях на східному узбережжі Америки. Кілька років тому, коли українська діаспора відзначала тисячоліття християнства в Україні, її писанки експонувалися в одному з будинків сенату США і викликали неабияке зацікавлення серед сенаторів та конгресменів. Тодішній президент Р. Рейган настільки захопився виробами, що бажав придбати для себе колекцію писанок...

І ось парадокс: у той час, коли виробами нью-йоркської майстрині цікавилися чужинці, ми за жорстокого комуністичного режиму не тільки не бачили їх, але й не знали про саму писанкарку. Лише кілька років тому, коли Україна почала звільнятися з колоніальних пут тоталітарної імперії, перед нами відкрилося духовне життя наших братів і сестер з-за океану. 1991 року співробітники канівського музею ім. Тараса Шевченка запропонували Софійці влаштувати персональну виставку. Це була подія не тільки в житті майстрині, але й музею: впродовж усього сезону експозиція викликала неабиякий інтерес у численних відвідувачів. Торік її виробами милувалися в Київському музеї Великого Кобзаря. Нині виставка мандрує по всій Україні.

Восени минулого року в Києві відбувся перший Всесвітній конгрес українських писанкарів, на який з'їхалися майстри і теоретики з ближнього й далекого зарубіжжя. Хоч Софійка Зелик і не змогла взяти участь у поважному форумі, вона надіслала тепле вітання своїм колегам. Крім того, її експонати зайняли почесне місце на виставці й отримали схвальні відгуки. Невдовзі в Українському центрі народної творчості з'явився

розкішний альбом, у підготовці якого мені пощастило взяти участь. Він має досить символічну назву «Пише писанки бабуня, пише мама, пишу я».

Це видання одразу ж розійшлося, а тому довелось його повторно перевидати. Особливе зацікавлення до альбома виявили шкільні колективи, де створені чи організуються гуртки писанкарів. Адже крім кольорових прозірок, на яких відтворені вироби з усіх етнографічних регіонів, авторка детально розповідає про технологію розписування курячих яєць, а її рідна сестра Марта заглиблюється в праісторію нашого писанкарства, символи й обереги національного мистецтва.

Справді-бо, родовідна традиція Зєликів, не переривається, адже окрім неї, писанкарує ще одна сестра — Ксенія, добрими помічниками є мама й тато, які постійно допомагають дочці в її нелегкій, але благородній праці.

На запитання, що спонукало юнку віддавати перевагу в урбанізованому суспільстві цьому реліктовому мистецтву, Софійка Зєлик відповіла: «Я пишу писанки, щоб продовжити традицію нашого давнього ремесла. Я вважаю себе малою часткою того споконвічного процесу, який дозволив народним традиціям існувати протягом довгої і бурхливої історії нашого народу. Мене цікавить не лише мистецтво писанки, але і його духовний аспект — традиція символіки й барв. Тому я ніколи не впроваджую власних і сучасних елементів у писанках чи кераміці, а лише відтворюю традиційні, інколи тисячолітньої давності, узори та символи».

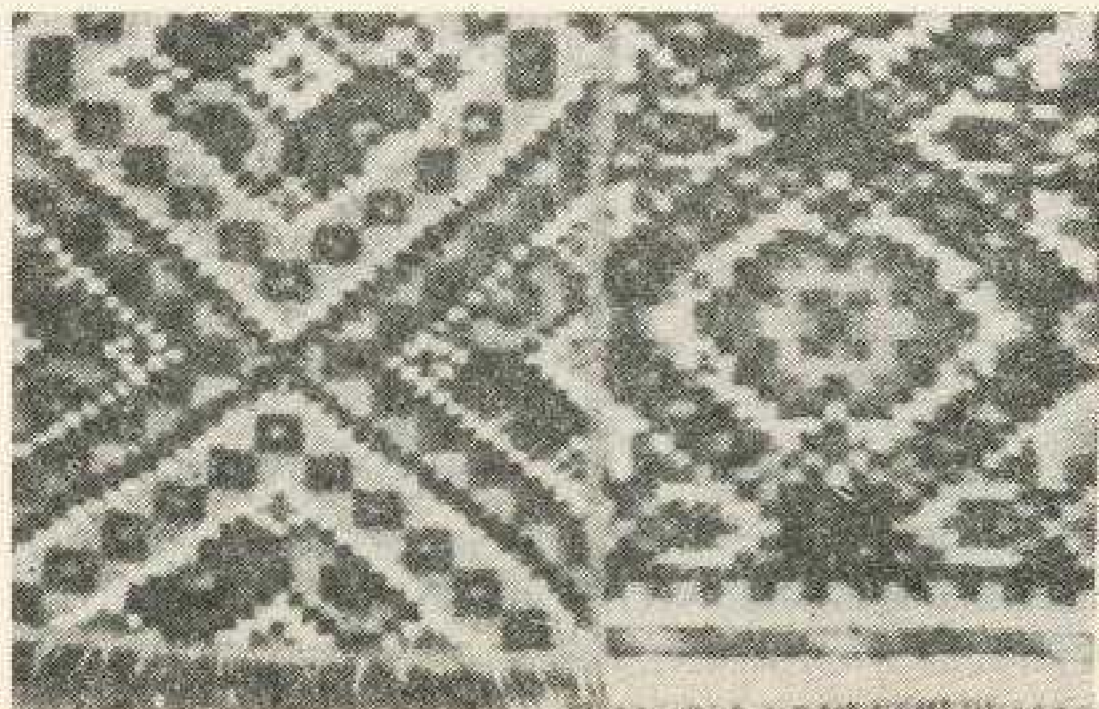
Уважно придивіться до цих непересічних зразків, і ви побачите, що кожен твір несе в собі глибоку, ще дохристиянську традицію народного рукомесництва. Цінність Софійчиних писанок і в тому, що вона не зосереджується на якомусь одному регіоні, а відтворює всі етнографічні зони України. Дивишся на них і ловиш себе на мислі: якби наш народ не створив нічого іншого, окрім писанок, то і цього було б досить, аби зайняти почесне місце в пантеоні цивілізованих націй. Мав рацію Тарас Шевченко, коли порівнював красу села з писанкою:

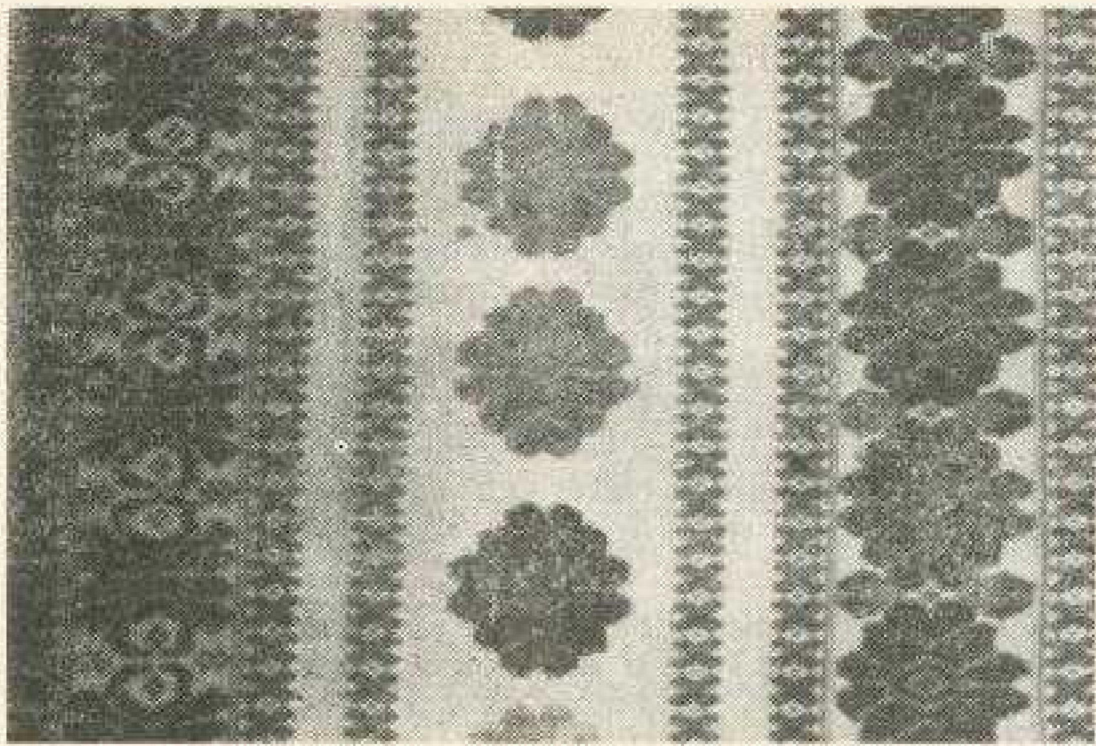
Село на нашій Україні —
Неначе писанка село...

З відновленням нашої державності маємо відроджувати й національні символи та духовні обереги. Далекий посвіт Берегині повинен нагадати всім нам, хто ми і чиїх батьків діти. Цій меті власне й присвятила своє життя Софійка Зєлик. Подякуймо їй!

Василь СКУРАТІВСЬКИЙ

Київ





ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

МОНОГРАФІЯ ПРО НАРОДНІ РОДИННО-ПОБУТОВІ ПІСНІ

Будівський Петро. Українська народна лірика про сім'ю та побут.— К.: Центр пам'яткознавства Академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, 1993.—129 с.

Українська фольклористика останнього десятиріччя не відзначається інтенсивністю теоретичних досліджень. Жменька фахівців, зосереджених переважно на підготовці до видання чергових томів академічної серії «Українська народна творчість», на жаль, не взмозі охопити грунтовним вивченням хоч би небагато проблем теорії фольклору, історії фольклористики. А тому поява монографічного дослідження Петра Будівського помітна й приємна подія наукового життя галузі.

Родинно-побутовим творам в українській пісенності належить особливе місце. В них яскраво змальовані різноманітні сфери, площини й закутки сімейного життя, вічні для всіх часів і народів теми, оспівано радощі (як їх мало!), страждання й болі. Тож не дивно, що саме родинно-побутова лірика й донині залишається надзвичайно популярною в народі. Її досліджували видатні вчені, діячі літератури: М. Максимович, М. Гоголь, А. Метлинський, М. Костомаров, О. Потебня, П. Чубинський, Я. Головацький, І. Франко, а також фольклористи другої половини XX ст.— Г. Сидоренко, А. Кінько, О. Дей, М. Шубравська, О. Хмелівська, Г. Довженок та ін. Проте в українській фольклористиці немає жодного фундаментального дослідження, де б всебічно характеризувався масив родинно-побутової лірики. Саме тому рецензована монографія — нове й вагоме слово в галузі осмислення багатющої творчості українського народу, зокрема його родинної пісенності.

Оцінку наукової вартості монографії П. Будівського неможливо здійснити без врахування тих аспектів, що їх так чи інакше торкається проблематика дослідження: загальна потреба відродження української культури, кращих обрядів, звичаїв та пісень, що складали високопоетичну атмосферу життя людини в минулому, наснажували її в праці й під час дозвілля; пізнання родинного побуту й людських стосунків і душі індивіда через народну пісню; вивчення морально-етичних настанов, народного кодексу етики й моралі з метою зміцнення сучасної сім'ї, налагодження більш тривких, естетично «оформлених» шлюбно-сімейних та позашлюбних взаємин тощо. Вчений не акцентує на цих, практичного спрямування, питаннях; вони, як своєрідне надзавдання, залишаються ніби за кадром, проте ведуть перо дослідника в глибини й просторінь родинно-побутової лірики.

Структура наукової праці — вступ, три розділи, висновки, список умовних скорочень, використаної літератури.

У першому розділі — «Відображення сімейних стосунків у родинно-побутових піснях» — автор аналізує давній пласт лірики, висвітлює побут патріархальної сім'ї. Тут майже не знайдемо загального, відірваного від об'єкта дослідження, теоретизування: чи не кожне положення підкріплюється уривком з пісні чи уривок передує йому. Часом навіть здається, що оця пісенна мозаїка відбирає в автора слово... У такому підході є щось від класичних фольклористичних праць О. Потебні: нерідко й пісня, два рядки несуть у собі глибоке узагальнення сказаного вище або ж до такого узагальнення ведуть, наштовхують.

У розділі розглянуто еволюцію сімейних стосунків, вплив соціально-економічних, суспільно-політичних причин та локальних обставин на родинні взаємини. Висвітлено неоднозначні, складі стосунки чоловіка й дружини, свекрухи й невістки, зятя й тещі, батьків і дітей, гірке життя вдів і вдівців, молодої жінки і старого чоловіка...

Композиції родинно-побутових творів присвячено другий розділ монографії. Вчений проникає в малодосліджене, розкриває закономірності внутрішньої і зовнішньої форм текстової частини пісень. Зокрема, розглянуто діалогічну форму композиції пісень; поєднання діалога з монологом; поєднання розповідного елементу з діалогом та ін. Автор вказує на особливості вживання, використання тієї чи іншої форми, відзначає, скажімо, те, якому тематичному циклові властиві ці форми, як це впливає на характер відображення дійсності в піснях. Після відомої книги О. Дея «Поетика української народної пісні» (1978) цей розділ — одне з найкращих досліджень поетики української пісні, закономірностей її побудови та виявлення причин «життєвої стійкості» впродовж століть і в час космічних польотів.

Малодосліджені аспекти фольклористики — художні засоби, мова творів. П. Будівський окремо розглядає їх на розлогому матеріалі, проникає в мікроструктуру художнього образу, символу, порстежує характерне в творенні й побутуванні родинно-побутових пісень. Типізація, індивідуалізація, символічність, прийоми контрасту, психологічний паралелізм, порівняння, епітети, тавтології, анафори, звертання, гіперболізація, іронія, гротеск — все це стало предметом пильної уваги дослідника. Проте окремі моменти аналізу художніх засобів було б доцільно здійснити на ширшому полі пісенності, вийти на жанрову специфіку (під цим кутом зору, скажімо, цікаво б розглянути символіку лірики про кохання і символіку родинно-побутових пісень). Адже висновок, що «засоби творення поетичних образів у родинно-побутових піснях — такі ж, як у народній пісенності взагалі» (с. 113), на наш погляд, умовний, якраз ілюструє потребу з'ясування специфічного. А це специфічне можна простежити в епічній, епічно-ліричній, алегоричній, гумористично-сатиричній пісенності, лірниці обрядовій, соціально-побутовій тощо. Але це — нерозроблена, зовсім мало вивчена тема у фольклористиці.

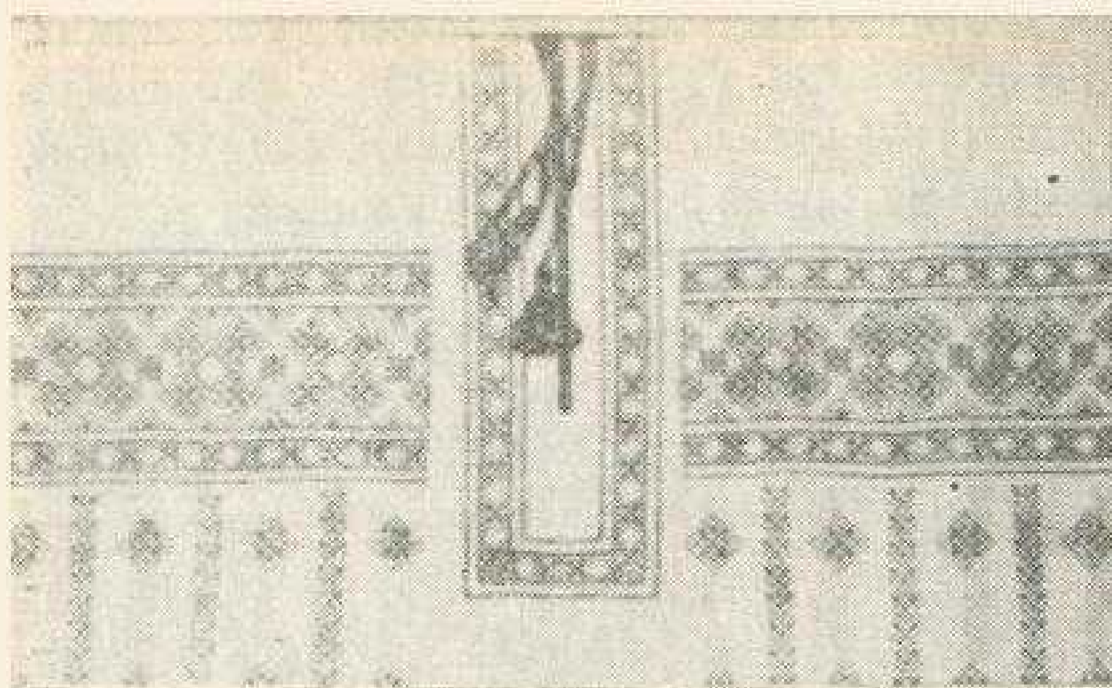
Прискіпливе око фахівця помітить у книзі стильові огріхи, маловиправдане вживання термінів «феодалізм», «капіталізм», неточності в бібліографії. Однак це мало впливає на загальну оцінку наукової праці.

Монографія П. Будівського «Українська народна лірика про сім'ю та побут» — грунтовне, оригінальне дослідження в галузі фольклористики, помітний внесок в осмислення феномену української народної пісні, її нев'янучої краси.

Микола ДМИТРЕНКО

Київ





ХРОНІКА

ІНСТИТУТ МФЕ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ В 1993 році

Сучасні суспільні процеси характеризуються активізацією історичної пам'яті народу, посиленням інтересу до культурних надбань. За цих умов розгортання народознавчих досліджень в країні набуває першочергового значення. Однак стан мистецтва і традиційно-побутової культури в Україні залишається критичним, що зумовлено згубною дією ряду соціально-політичних і культурно-економічних обставин. Спостерігається відставання у дослідженні проблем теорії культури та культурної антропології.

Через спрощене розуміння взаємозв'язків культури, мистецтва й релігії помітне відставання у вивченні ряду аспектів духовного життя народу. І все ж вчені Інституту — мистецтвознавці, фольклористи, етнографи, культурологи — в 1993 році працювали над тим, щоб розширити діапазон досліджень в галузі історії та теорії традиційно-побутової культури й мистецтва українців в Україні та за її межами, інших народів, передусім — слов'янських. Важливою віхою на цьому шляху стало проведення восени 1993 року XI Міжнародного з'їзду славістів в Братіславі, на якому українська славістика вперше була представлена окремою науковою делегацією.

Науковим колективом Інституту здійснено ряд досліджень, необхідність яких зумовлена сучасними суспільними проблемами. До різних видавництв передано нові праці, присвячені актуальним питанням мистецтвознавства та народознавства. Організовано й проведено ряд науково-практичних конференцій, підготовлено до друку збірники тез доповідей.

У 1993 році в Інституті завершено роботу над такими плановими темами.

В рамках теми написано колективну монографію «Творча спадщина Л. Курбаса і українська театральна культура» (45 а. а., автори розділів Станішевський Ю. О., Єрмакова Н. П., Барабан Л. І., Черничко І. В., Красильникова О. В.), укладено збірник матеріалів і документів «Формування концепції національного театру у 20—30-і рр.» (25 а. а., укладачі Гринишина М. О. та Поспєлов О. О.). Через брак коштів на ксеро- та фотокопіювання документів та матеріалів робота виконана не в повному обсязі. Написано також колективну монографію «Проблеми розвитку української театральної культури» (25 а. а., автори підрозділів Дашківська Л. А. та Степанова Г. П.). Опубліковано 26 статей.

Сучасний художній процес і народні традиції: проблеми перебудови і оновлення творчого мислення» (кер. Безклубенко С. Д.).

По темі виконано такі праці: монографії «О. Довженко: осягаючи істину (життя і творчість О. Довженка в світлі сучасних наукових підходів) (15 а. а., колектив авторів); «Політекономія мистецтва» (15 а. а., Безклубенко С. Д.); «Мелодрама: витоки, структура, функції» (9 а. а., Авксентьєва В. В.); «Трансформація фольклорних жанрів у мистецтві анімації» (8 а. а., Пригода Л. Г.); цикли публікацій Карєвої І. О., «Шляхи та узбіччя української телепросвіти» (6 а. а.), Глущенко Є. С. «Нариси історії румунського кіно» (6 а. а.), Цмокаленко Н. Д. «Українське радянське кіно» (6 а. а.) та статтю Деордієвої Т. М. «Концепція людини в творчості Ф. Фелліні» (2 а. а.). Опубліковано 3 наукові статті та 2 тези доповідей і цикл статей в періодиці.

Відповідно до планів НДР завершено також усі планові етапи та види робіт з тем,

[1] Проблеми історії української радянської театральної культури (кер. Станішевський Ю. О.).

які розроблялись в 1993 році і закінчуються в наступних роках. Сюди входять такі теми: «Методологічні проблеми народознавства» (кер. Ляшенко І. Ф.); «Українська народна творчість і проблеми збирання, дослідження та публікації» (кер. Пазяк М. М.), «Українська музика: проблеми теорії та історії» (кер. Костюк О. Г.), «Мистецтво і народна творчість зарубіжних країн у контексті світової культури» (кер. Федорук О. К.), «Етнічна історія та культура народу України» (кер. Пономарьов А. П. та Гаврилюк Н. К.), «Народне мистецтво як відображення фольклорної культури: полісемантичність, трансформація, побутування» (кер. Кара-Васильєва Т. В.), «Проблеми підготовки багатотомного видання «Історія українського мистецтва» (кер. Фоменко В. М.), «Національна програма дослідження, збереження і відродження традиційно-побутової культури населення України» (кер. Скрипник Г. А.), «Соціально-культурні аспекти національних процесів в Україні» (кер. Орлов А. В.). В 1993 році розпочато виконання планової теми «Проблеми розвитку кіномистецтва України» (кер. Безклубенко С. Д.). Також велася науково-бібліографічна обробка матеріалів рукописних фондів ІМФЕ. У цьому ж році в Інституті, крім планових завдань, велась робота по виконанню 4 проектів, які було схвалено конкурсними комісіями Державного комітету з науково-технічного прогресу при Кабінеті Міністрів України. По багатьох темах, що опрацьовувались в Інституті, було виконано також ряд позапланових робіт, в тому числі написано грунтовні статті та монографії. Найбільше понадпланових наукових робіт виконано по темах «Українська музика: проблеми теорії та історії» і «Етнічна історія та культура народу України».

Основною формою впровадження результатів досліджень колективу науковців Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України залишається публікація наукових праць, підготовка навчальних посібників, підручників, науково-методичних програм, матеріалів та пропозицій для органів державної влади та управління.

Зокрема, підготовано довідки для Кабінету Міністрів України «Вшанування пам'яті В. Авраменка», «Про організацію і проведення театрального фестивалю «Херсонеські ігри-93», «Про вдосконалення роботи телерадіомовлення України», для Президії НАН України — «Національний склад населення та деякі аспекти етнічної ситуації в Криму», для політичної служби Президента України «Про недоцільність святкування 1 Травня як національного свята праці», для постійної комісії Верховної Ради України з питань державного суверенітету і міжнаціональних взаємин «Етносоціальні наслідки прийняття окремих законопроектів». Прорецензовано близько 100 вистав українських та зарубіжних театрів. Доктор філософських наук С. Д. Безклубенко був експертом проектів ДКНТ при Кабінеті Міністрів України. С. Й. Грица — член експертної комісії при Київському комітеті стратегічних досліджень, Ю. В. Петров — член експертної комісії з питань культурології Фонду Сороса. Співробітники Інституту підготували довідки для Спілки народних майстрів і Міністерства культури України. Опрацьовувались результати соціологічних досліджень на міжнародному фестивалі «Червона Рута».

У 1993 році були проведені експедиційні роботи з тем: 1. «Етнічна історія та культура народу України» (Щербій Г. С.— Одеська область); 2. «Національна програма дослідження, збереження і відродження традиційно-побутової культури українців» (Бондаренко Г. Б., Гудченко З. С., Ковтун К. І., Сарабун О. М.— Полтавська та Миколаївська області, Шкарбан А. С.— Черкаська та Волинська області, Єрьома А. та Конєва Я. — Одеська область, Поклад Н. І. — Вінницька область); 3. «Соціально-культурні аспекти національних процесів в Україні» (Климко О. І., Власов О. Б., Булатецький В. Ю.— Одеська область).

Науково-організаційна діяльність Інституту полягала в координації науково-дослідної роботи 17 вузів й 7 науково-дослідних закладів республіки. Координація здійснювалася з усіх напрямків мистецтвознавства, а також народознавства, культурології, етносоціології. Найважливішими результатами щодо координаційних планів Інституту є розробки з історії художньої культури та народознавства, підготовка яких здійснювалася у координації з академічними установами та вузами.

Співробітники Інституту надавали протягом року допомогу у підготовці спеціалістів та підвищенні їх кваліфікації вузам України, зокрема Київській, Донецькій та Одеській консерваторіям, Київській Академії Мистецтва, Київському університету, Київському державному педагогічному університету, Київському Інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, Київському інституту культури, Дрогобицькому, Ніжинському, Переяслав-Хмельницькому педінститутам, Запорізькому та Прикарпатському університетам, Інститутові підвищення кваліфікації вчителів, ряду інших.

За участю Вченої ради Інституту, або його співробітників, у 1993 році було проведено 58 науково-теоретичних конференцій, симпозіумів, нарад, «круглих столів». З них — 27 міжнародних. В тому числі XI Міжнародний з'їзд славістів у Братіславі. Співробітниками Інституту ведеться діяльність по рецензуванню робіт на замовлення видавництв та опонуванню на захистах кандидатських та докторських дисертацій.

Ряд наукових праць Інституту виконується в координації з науковими установами з-за кордону. Це, зокрема, такі установи як Бібліотека Конгресу США, Гарвардський університет (США), Інститут літературних досліджень ПАН, Інститут етнології АН Угорщини, разом з якими виконувались поточні роботи згідно укладених договорів про співпрацю.

Окрім вузів та науково-дослідних закладів угоди про співпрацю укладені Інститутом ще й із Музеєм народної архітектури (Київ), Запорізьким музеєм етнографії і народної творчості, Кам'янець-Подільським братством, Черкаським краєзнавчим музеєм, Мелітопольським краєзнавчим музеєм. Співпраця ведеться і з НДІ мистецтвознавства Міністерства культури Росії (Москва), ІМФЕ АН Білорусі, Інститутом слов'янознавства та балканістики (Москва), Інститутом світової літератури ім. М. Горького (Москва), Інститутом мистецтва ПАН (Варшава), Інститутом фольклору Болгарської АН, Інститутом мистецтва АН Угорщини. З ініціативи співробітників Інституту та членів Наукової ради було утворено Українську асоціацію етнологів (співголова — чл.-кор. АН України О. Г. Костюк).

У 1993 році співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського взяли участь в роботі ряду міжнародних наукових форумів. Назвемо найосновніші з них: XI Міжнародний з'їзд славістів в м. Братіславі; конференція «Проблеми української культури» (в м. Урбана-Шампейн, США); конференція «Культура українських Карпат: традиції і сучасність» (в м. Ужгороді); конференція «О. Духнович і слов'янський світ» (в м. Ужгороді); III Міжнародний семінар «Слов'янська культура в сучасному світі» (в м. Києві); Міжнародна нарада по відновленню діяльності МКККБ (в м. Львові); Другий Міжнародний конгрес україністів (в м. Львові); наукова конференція «Василь Авраменко та українська культура» (в м. Корсунь-Шевченківському); V Міжнародна конференція по дослідженню національностей (в м. Бакешчаба, Угорщина); конференція «Україна і слов'янський світ» (в м. Львові); наукова сесія Європейського відділу НТШ (в м. Париж, Франція); конференція до 100-річчя з дня смерті Яна Матейка «Ян Матейко і малярство Центральної Європи» (в м. Кракові, Польща); міжнародний симпозіум «Етнічні меншини Східної та Центральної Європи: компаративний аналіз становища і перспектив розвитку» (в м. Києві); XVII Румуно-Американський конгрес «Молдова: наукове і культурне відкриття Заходу» (в м. Кишеневі, Молдова); європейський колоквіум «Національне питання і нові підходи до меншин в Європі» (в м. Будапешті, Угорщина); конференція «Українознавство в розбудові держави» (в м. Києві).

Вчені Інституту брали участь в цілому ряді конференцій та наукових зустрічей. Згадаємо найважливіші з них: наукова конференція «Демографічна ситуація в Україні» (в м. Києві); регіональна конференція «Етнографічні дослідження Нижньої Наддніпрянщини та Північного Приазов'я» (в м. Запоріжжі); наукові читання «Творча спадщина Данила Демуцького і традиції української кінооператорської школи» (в м. Києві); наукова конференція, присвячена 60-й річниці голодомору в Україні; конференція, присвячена 100-річчю від дня народження В. Винниченка (в м. Києві); науково-практична конференція «Соціально-економічні та екологічні проблеми розвитку України в умовах формування ринкових відносин» (в м. Мелітополі); народознавчий семінар для вчителів України (в м. Києві); науково-методична конференція «Педагогічна культура і творчість Бориса Грінченка»; науково-практична конференція «Актуальні проблеми відродження мов і культури західних і південних слов'ян України» (в м. Одесі); конференція «Проблеми української фольклористики» (в м. Львові); конференція «Церква і пам'ятки культури» (в м. Києві); XXX наукова Шевченківська конференція (в м. Донецьку); конференція «Православ'я — історія, сучасність, перспектива» (в м. Києві); конференція «Українська культурна спадщина XVII—XIX ст. ст.» (в м. Києві); конференція «Український народний вертеп як явище культури» (в м. Рівному); наукова конференція «Українська державність: історія і сучасність» (в м. Києві); конференція «Проблеми культурного розвитку кримсько-татарського народу в Україні» (в м. Києві); конференція «Греки в Україні: історія та сучасність» (в м. Києві).

Активно працювала наукова бібліотека Інституту, яка проводила книжкові виставки, дні знайомства з новими надходженнями, спеціальні бібліографічні картотеки.

усні інформації та консультації. За участю бібліотеки проводилися «дні відкритих дверей» для учителів київських шкіл, студентів, викладачів народознавства шкіл України.

За звітний період співробітники Інституту взяли участь у 42-ох радіо- і телепередачах, опублікували 278 статей та тез доповідей загальним обсягом 354,3 а. а. Було прочитано 7 циклів лекцій для громадськості, 26 лекційних курсів у вузах, брали участь у проведенні 9 кіно-, муз- та театральних фестивалів.

Важливу роль в організації народознавчих досліджень в Україні, пропаганді та інформації про найважливіші події наукового життя відіграє журнал «Народна творчість та етнографія», що видається спільно з Міжнародною асоціацією етнологів та Міністерством культури України (головний редактор — О. Г. Костюк). В журналі постійно друкуються дослідницькі матеріали, статті і нотатки з актуальних питань фольклористики, мистецтвознавства та етнології, а також рецензії, огляди та анотації нових книг. Він інформує читачів про найважливіші науково-організаційні заходи, що відбуваються в Україні та за її межами.

Український фольклорно-етнографічний центр, що діє при Інституті, продовжив 1993 року видання газети для школярів «Жива вода» (редактор — Д. С. Чередниченко). Видано 12 чисел газети, яка інформує читачів про новини й досягнення в галузі фольклористично-етнологічних досліджень.

В 1993 році Інститут продовжував співробітництво з науковими центрами ряду зарубіжних країн. Згідно укладених угод здійснювалось співробітництво з Українським науковим інститутом Гарвардського університету США (спільне українсько-американське видання «Думи»; відповідальні редактори В. К. Борисенко та Патриша Мойл); Інститутом літературних досліджень ПАН (Варшава); Інститутом мистецтва ПАН (Варшава); інститутом етнології та Інститутом мистецтва АН Угорщини (Будапешт); Інститутом фольклору Болгарської АН, Інститутом світової літератури ім. М. Горького (Москва); Інститутом слов'янознавства, фольклору та етнографії АН Білорусі (Мінськ); Науково-дослідним інститутом мистецтвознавства Міністерства культури Росії (Москва). Ряд вчених інституту перебували в наукових відрядженнях за кордоном, де виступали з науковими доповідями й лекціями.

Співробітники Інституту надавали консультації з питань українського мистецтва та українознавства проф. Б. Пераконевському із США, режисеру В. Ткач із США, науковцям А. Грицаку із США, Л. Шиплевич, А. Возняк, К. Майснеру з Польщі, етнологу Кірі Каурмані з Фінляндії.

Інститут приймав зарубіжних вчених: проф. Белградського університету С. Сибіновича, наукового співробітника Інституту літературних досліджень ПАН Т. Ханульського з метою координації наукових досліджень та співпраці. Також приймав п. п. Наталю Даниленко (США) — організатора видання «Український народний одяг» та Мар'яна Коця (США) — видавця і мецената, одного з фундаторів Асоціації дослідників голодомору в Україні 1932—33 років, та проф. Валер'яна Ревуцького, відомого театрознавця у Ванкувері (Канада).

Науковці підготували до друку й опублікували цілий ряд статей і матеріалів у часописах, газетах, наукових збірниках та енциклопедіях, які видаються в США, Італії, Англії, Німеччині, Росії, країнах колишньої Югославії, Польщі, Франції.

До видавництва «Наукова думка» в 1993 році здано 12 праць співробітників Інституту, до інших видавництв передано 21 книгу.

У 1993 році вийшли друком у видавництві «Наукова думка» ряд праць: «Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів / Збірка доповідей на XI Міжнародному з'їзді славістів» — К., 1992; «Українське мистецтвознавство» (Збірник праць колективу авторів). Вип. I. — К., 1993.

В інших видавництвах вийшли друком у 1993 році такі праці: «Українська минувщина. Етнографічний словник-довідник»; «Культура та побут народу України»; «Українська культура. Лекції за ред. Д. Антоновича» (Упор., автор додатків С. В. Ульяновська); Пономарев А. П. Проблемы историко-этнографического районирования Украины // Расы и народы. — М.: Наука, 1993; Українські звичаї та обряди. Програма-запитальник; Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка; Федорук О. К. Душа і форма. Пластика Аки Перейми // Каталог; Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво з практикумом у навчальних майстернях. Част. XI // Про українське сучасне мистецтво і його долю. Навчальний посібник; Номис М. Т. Українські приказки, прислів'я і таке інше // Упорядник, автор передмови, коментарів та наукового апарату Пазяк М. М.; «Українська музична енциклопедія. Реєстр гасел (словник)»; Гордійчук М. М. Українські народні пісні (Передмова та упорядкування); Гордійчук М. М. Під срібний дзвін бандури (Передмова); Гордійчук М. М. Микола Леон-

тович. Два хори (Упорядкування); Тимофієнко В. І., Єрошев В. О. Українська садибна архітектура кінця XVIII — першої третини XIX ст.— К., 1993; Дмитренко М. К. Українські балади (Упорядкування).

Науково-організаційна робота Інституту здійснювалася дирекцією і Вченою радою, до складу якої входили представники всіх наукових підрозділів. Діяльність ради відбувалася у відповідності до вироблених дирекцією на основі пропозицій відділів і секторів планів роботи. На засіданнях Вченої ради розглядалися актуальні питання мистецтвознавства та народознавства в загальнотеоретичному і прикладному аспектах, обговорювалися науково-організаційні заходи, спрямовані на поліпшення роботи інституту. За звітний період відбулося 14 засідань Вченої ради. З доповідями на Вченій раді виступили п. п. Дмитренко М. К. «Наукова та фольклористична діяльність І. Ф. Лаврова. До 90-річчя з дня народження»; Тимофієнко В. І. «Проблеми дослідження культурної спадщини»; Кара-Васильєва Т. В. «Українське літургійне шитво XVI—XVIII століть».

Значна увага в Інституті надавалася забезпеченню науково-теоретичного рівня виконуваних тем. З цією метою на засіданнях Вченої ради заслуховувались інформації про хід виконання планових завдань, про найважливіші міжнародні події в галузі етнології та мистецтвознавства, що в них брали участь співробітники Інституту, здійснювалось прийняття завершених тем, були заслухані річні звіти відділів про роботу в 1993 році.

При Інституті продовжували діяти 2 спеціалізовані ради по захисту дисертацій за спеціальностями: «фольклористика», «етнографія», «образотворче мистецтво» (по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук) та «театральне мистецтво» (по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук).

В 1993 році в Інституті утворено науково-технічну лабораторію, що подає допомогу при дослідженні ряду тем.

За минулий рік відбулися деякі зміни в штаті Інституту. Всього в 1993 році в штаті Інституту працювало 231 співробітник, в тому числі 23 доктори і 71 кандидати наук, 1 член-кореспондент АН України.

В цілому ж 1993 рік був для Інституту ім. М. Рильського НАН України плідним. Незважаючи на важкі економічні умови, вдалось підтримувати на належному рівні наукову й науково-організаційну роботу, діяльність Українського фольклорно-етнографічного центру, Всеукраїнського товариства етнологів, також — двох спеціалізованих рад по захисту дисертацій.

Та внутрішні резерви все ж виявились обмеженими. Практично припинено видання праць, виконаних в Інституті, видавництвом «Наукова думка» (навіть таких, які вже давно, а деякі навіть — кілька разів, оплачені Інститутом). Результатом нестачі коштів та високого рівня інфляції стало згортання видавничих та науково-дослідних програм. Нині залишились у роботі лише фундаментальні розробки загальнонаціонального значення. Та все ж продовжуємо щосили сподіватись на те, що 1994 рік не стане для Інституту гіршим, ніж минулий.

Богдан СЮТА

Київ

ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ У 1993 РОЦІ

Інститут народознавства — одна з наймолодших наукових установ Академії Наук України. Він створений у лютому 1992 р. на базі колишнього Львівського відділення ІМФЕ ім. М. Рильського, яке функціонувало майже десять років. Постановою Президії АН України від 5 лютого 1992 року «Про створення в Академії Наук України Інституту народознавства» його колективу визначено такі наукові напрямки:

— дослідження народної культури українців та національних меншин в Україні;

— вивчення народної культури та професійного мистецтва українців, які компактно проживають поза межами України;

— здійснення фундаментальних досліджень в галузі професійного мистецтва на Україні.

Зважаючи на наявність у його складі Музею етнографії та художнього промислу, Інститут повинен також займатися виявленням, фіксацією та збереженням пам'яток духовної і матеріальної культури українців. У спадок від колишнього відділення залишилися Інститутові структура установи, її кадровий склад та наукова тематика. Лише з квітня 1992 року до складу Інституту окремим структурним підрозділом ввійшла Верхньодністрянська археологічна експедиція, яка діяла попередньо у складі колиш-

нього Інституту суспільних наук, а сьогодні — Інститу українознавства НАН України. Так, до наукових проблем, традиційно розроблюваних установою, додалася нова — дослідження пам'яток культури прадавнього населення Карпат і Прикарпаття.

В літописі Інституту другий рік його існування можна одночасно вважати і роком становлення. У 1993 році до наукових відділів етнографії, карпатознавства, народного мистецтва, мистецтвознавства, які були сформовані раніше, додався відділ фольклористики, розпочато формування відділу українського зарубіжжя. Тоді ж у Луцьку та Івано-Франківську сформовано народознавчі центри, які функціонують на кошти місцевої влади Волинської та Івано-Франківської областей, але з боку науки є позаструктурними підрозділами Інституту. Звичайно, рік становлення установи не можна вважати цілком вдалим. Спричинився до цього загальний стан економічної кризи в Україні, а звідси й елементарний брак необхідних для розбудови Інституту коштів.

Однак науковці Інституту добре усвідомили, що економічна криза в Україні — явище перехідне, а серйозні дослідження традиційної і сучасної культури слід забезпечувати за будь-яких обставин і тим сприяти утвердженню України як незалежної держави. Це усвідомлення підтверджується достатньо активною працею науковців Інституту. Його малочисельний науковий колектив (всього 45 чоловік), у якому 7 докторів і 17 кандидатів наук протягом минулого року підготував до друку дев'ять монографічних досліджень та два збірники фольклорних матеріалів загальним обсягом 168 авторських аркушів. На жаль, з відомих усім причин вони не швидко потраплять на полиці книгарень.

В 1993 році науковий колектив Інституту провадив наукові дослідження традиційної культури і побуту українців, українського фольклору, історії та теорії народного професійного мистецтва за трьома науковими напрямками.

Відділ етнографії продовжував досліджувати комплексну перехідну тему «Традиційно-побутова культура українців західного регіону» (науковий керівник — д. і. н. С. П. Павлюк). Протягом року тривав збір польового матеріалу, опрацювання літератури та джерел, написання окремих розділів до таких праць «Народні традиції та знання українського селянства» (С. П. Павлюк), «Народні шкіряні вироби в Україні» (Г. И. Горинь), «Мала сім'я в Україні II пол. XIX — поч. XX століть (Структура і функції)» (Р. П. Чмелик), «Людина у світогляді українців» (О. І. Гринів), «Українська етнографія в дослідженнях НТШ у Львові» (О. А. Сапеляк) та ряд інших. Всього по даній темі відділом підготовлено 22,3 а. а. запланованого текстового матеріалу. Вперше в українській етнографії підготовлено до друку монографічне дослідження «Традиційне бондарство українців Карпат XIX — поч. XX століть» (С. М. Гвоздевич), яке базується на численних польових матеріалах та архівних джерелах. Істотно збагачує роботу словник народних назв і термінів.

З досліджуваної теми співробітниками відділу позапланово опубліковано 26 наукових статей і стільки ж подано до друку, виголошено 27 доповідей на міжнародних, державних та місцевих наукових і пректичних конференціях.

Відділ карпатознавства у 1993 році продовжував досліджувати перехідну тему «Загальнонаціональні риси та локальні особливості традиційної культури українців Карпат і Прикарпаття» (науковий керівник — д. і. н. Ю. Г. Гошко). Протягом звітного періоду тривав збір польового матеріалу, опрацювання літератури та джерел. В рамках виконання теми розпочато підготовку таких робіт як «Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат» (Я. М. Тарас), «Похоронні обряди українців Карпат XIX—XX ст.» (Р. Б. Гузій), «Народні ігри та розваги українців Карпат» (Н. А. Шляхтовська), «Народні будівельні традиції в Українських Карпатах другої пол. XIX — поч. XX століть» (Т. М. Файник) та інших недосліджених раніше питань. Тривало також дослідження українських назв населених пунктів в Карпатах і Прикарпатті, які походять од відапелятивних антропонімів (Л. М. Худаш) та від християнських імен (М. О. Демчук). Крім індивідуальних робіт, відділ працював над підготовкою розділів до колективного історико-етнографічного дослідження «Лемки і Лемківщина». Всього відділом підготовлено 20,7 а. а. текстів.

Важливим досягненням відділу є видана «Науковою думкою» грунтовна монографія М. С. Глушка «Шляхи сполучення і транспортні засоби в Українських Карпатах» (16,0 д. а.). В ній аргументовано висвітлено генезу транспортних засобів у Карпатах, виявлено їх загальноукраїнські риси та локальні особливості, які створюють важливе підгрунтя стверджувати загальноукраїнське коріння бойків, лемків, гуцулів.

З досліджуваної відділом теми протягом року опубліковано 11 позапланових наукових статей, виголошено 6 доповідей на наукових конференціях різних рівнів.

Відділ мистецтвознавства 1993 року продовжував досліджувати комплексну перехідну тему «Українське мистецтво в європейському контексті» (науковий керівник — д. мистецтв В. А. Овсійчук). Результати дослідження її будуть використані при підготовці таких індивідуальних робіт як «Західноукраїнське мистецтво періодів класицизму і романтизму» (В. А. Овсійчук), «Українські мистецькі осередки в Західній Європі 1920—30-років» (Р. М. Яців), «Український фарфор в західноєвропейських збірках» (Ф. С. Петрякова), «Художньо-промислова кераміка в Галичині кінця XIX — поч. XX ст.» (О. П. Нога), «Лемківська ікона XV — поч. XVI століть» (А. Б. Тирпич), «Вітражне мистецтво XIX— поч. XX століть на теренах Західної України» (Р. М. Грималюк) та інших. Всього по темі підготовлено 25,0 а. а. текстового матеріалу. В минулому році відділ підготував до друку дві цікаві монографії — «Становлення і розвиток аматорського театру в Галичині серед. XIX — поч. XX століть» (В. А. Овсійчук). Остання праця є вагомим здобутком українського мистецтвознавства. Враховуючи величезний особистий внесок автора в українське мистецтвознавство, грунтовне дослідження ним історії українського мистецтва, найповніше виражене в опублікованих раніше фундаментальних працях «Українське мистецтво II пол. XVI— I пол. XVII століть. Гуманістичні та визвольні ідеї», а також «Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок», колектив Інституту висунув кандидатуру д. мистецтв В. А. Овсійчука на здобуття Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка. В березневі дні шевченківських свят колектив інституту вітав свого колегу з присудженням йому цієї високої нагороди.

Минулого року відділ народного мистецтва розпочав дослідження комплексної теми «Генезис, теорія та історія сакрального мистецтва українців» (науковий керівник — М. Є. Станкевич). В процесі її виконання буде підготовлено 8 монографій та термінологічний словник з питань сакрального мистецтва українців. З метою збирання польового матеріалу проведено 2 експедиції— Лемківську (Республіка Польща) та Опільську (Львівська, Івано-Франківська та Тернопільська області). На території Польщі, зокрема, опрацьовано архівні матеріали з Сяноку, зафотографовано понад 300 пам'яток народного мистецтва лемків, опрацьовано музейні збірки творів народного мистецтва в скансені Нового Санча та музеї народної культури у Зиндранові. Обстежено також 9 цвинтарів, 14 пам'яток народної архітектури, з них 7 церков. Вагомий матеріал зібрано з Опілля, який також буде використаний в ході виконання теми.

В 1993 році відділ народного мистецтва закінчив підготовку цікавих колективних довідкових праць «Художні промисли України: Червона книга» (12 а. а.) про сучасний стан відомих колись осередків художнього ткацтва, килимарства, вишивки, художньої обробки шкіри, деревообробництва, плетіння, кераміки тощо та книги нарисів «Народні майстри України» (24 а. а.).

У відділі також було завершено роботу над рукописами монографій «Художнє деревообробництво в Україні XVII—XX століть» (М. Є. Станкевич) та «Золототкацтво в Україні XVIII—XIX століть» (Г. В. Савчук). Позапланово у виданнях журнального типу опубліковано 11 наукових статей, виголошено 7 наукових доповідей на конференціях різних рівнів.

Протягом минулого року в Інституті досліджувалась також тема «Українці за межами сучасної України» (науковий керівник — ст. н. с. Г. В. Дем'ян). Однак через неукомплектованість відділу українського зарубіжжя основна увага була зосереджена на підготовці фольклорних матеріалів. Започатковано серію «Фольклор українського зарубіжжя». Перший збірник фольклорних матеріалів з цієї серії «Зелений Клин: Українські народні пісні» (Вступна стаття, упорядкування, словник, примітки та покажчики Г. Дем'яна та В. Сокола, транскрипція мелодій Л. Лукашенко та Г. Похилевич) вже підготовлено до друку. У 1994 році буде завершено підготовку другого збірника з цієї серії «Зелений Клин: Оповідний фольклор та життєписно-мемуарні матеріали».

Новостворений в Інституті відділ фольклористики здійснював у 1993 році дослідження теми «Фольклор населення західноукраїнських земель XIX—XX століть» (науковий керівник — д. ф. н. Р. Ф. Кирчів). Протягом року тривав збір і опрацювання матеріалів, підготовка рукописів монографії «Українські історичні перекази», збірника «Українські повстанські пісні» та інших. Протягом минулого року підготовлено до друку збірник «Ранні записи українського фольклору у Східній Галичині (кін. XVIII — поч. XIX ст.)» (Упорядкування та вступна розвідка, коментарі та примітки д. ф. н. Р. Ф. Кирчіва). До видавництва «Наукова думка» подано до друку монографію «Народні легенди і перекази українців Карпат» (В. В. Сокіл). В тому ж видавництві вийшла друком монографія Г. В. Дем'яна «Іван Вагилевич — історик і народознавець». Видавництво «Абрис» випустило у

світ збірник фольклорних матеріалів «Українські перекази».

Верхньодністрянська археологічна експедиція 1993 року працювала над виконанням теми: «Атлас археологічних культур Верхнього Подністров'я» (науковий керівник — О. М. Корчинський). Трьома загонами експедиції здійснено археологічні розвідки у Старосамбірському, Самбірському, Дрогобицькому, Жидачівському та Миколаївському районах Львівської області. В результаті відкрито нові 93 пам'ятки доби каменю, бронзи, раннього заліза, римського часу, раннього та пізнього середньовіччя. Крім того, проводились стаціонарні археологічні дослідження на території Стільського історико-культурного комплексу IX—XI ст. (Миколаївський р-н Львівської області). Тут на відкритій площі близько 200 кв. м. виявлено рештки заглиблених частих двох жител X—XI ст., уламки посуду, речі господарського вжитку, залізоплавильні шлаки.

Проводились також розкопки поселення трипільської культури поблизу села Блищанки на Тернопільщині. На розкопаній площі 128 квадратних метрів виявлено рештки наземного житла середини 4 тисячоліття до н. е. Серед зібраного археологічного матеріалу — уламки столового посуду, вироби з каменю і кременю, кістки тварин, птахів, риб. По темі опубліковано 6 статей та збірник матеріалів «Трипільська культура України (До 100-річчя відкриття)».

Крім того, в Інституті народознавства поза планом тривало дослідження комплексної теми «Етногенез та етнічна історія населення Східних Карпат» (науковий керівник — д. і. н. С. П. Павлюк) з наукового напрямку «Фундаментальні аспекти гуманітарних наук» Державного фонду фундаментальних досліджень. Ця конкурсна тема має забезпечити аргументовану критику упереджених, політико-амбітних чи шовіністичних версій тлумачення даної проблеми, в тому числі теорії волоської колонізації Східних Карпат, сучасного «русинства» і т. п. Вона має мету ідентифікувати етнічну приналежність тих чи інших явищ в матеріальній і духовній культурі населення досліджуваного регіону, висвітлити процес формування українських етнографічних груп. А це можливе лише на основі детального аналізу антропологічних, археологічних, історичних, етнографічних, фольклорних та інших джерел. Ось чому до підготовки цього 4-томного фундаментального дослідження залучено фахівців з багатьох наукових установ та вузів України.

Спільно з ученими Польщі, Словаччини та Канади науковці Інституту протягом минулого року працювали над підготовкою колективного історико-етнографічного дослідження «Лемки та Лемківщина». Звичайно, це не повний перелік робіт, виконуваних науковцями Інституту.

До певної міри на ефективність наукової діяльності вплинула економічна криза в Україні. Вона дещо загальмувала видавничу діяльність Інституту. З чотирьох книжок, які мали отримати читачі у минулому році від видавництва «Наукова думка», вийшли друком лише дві інститутські роботи. Це «Іван Вагилевич — історик і народознавець» Г. В. Дем'яна та «Шляхи сполучення і транспортні засоби в українських Карпатах» М. С. Глушка.

Більш прихильними до праць Інституту були інші видавництва. Зокрема, «Абрис» у Києві опублікував збірник фольклорних матеріалів «Українські перекази» (упорядник В. В. Сокіл). Видавництво «Основа» випустило у світ дві науково-популярні книжки О. П. Ноги «Іван Левинський: художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч» та «Давид Борщюк і мистецтво світового авангарду». У Львові опубліковано збірник тез і повідомлень міжнародної наукової конференції «Трипільська культура України: до 100-річчя відкриття», а у Кракові (Польща) — каталог виставки «Скарби мистецтва галицьких жидів». Значно зросла проти 1992 року кількість наукових статей, яка становить 134 назви загальним обсягом 55,0 друкованих аркушів. Загальний обсяг друкованої продукції становить понад 113 аркушів. При всіх негативних процесах, що мали місце в Україні, він утримався на рівні 1992 р. В середньому кожен співробітник Інституту опублікував майже по 2,5 друкованого аркуша. До загальної кількості друкованої продукції не ввійшли науково-популярні статті та публіцистичні виступи, опубліковані науковцями в газетних виданнях. Тут не враховано і видавничу діяльність співробітників народознавчих центрів Інституту, які діють у Луцьку та Івано-Франківську.

Активну участь брали співробітники Інституту в популяризації наукових знань. В українській пресі було опубліковано понад 60 науково-популярних статей та публіцистичних виступів, організовано 9 теле- і 7 радіопередач. 78 наукових доповідей виголосили науковці Інституту на конференціях різних рівнів як в Україні, так і за її межами.

В здійснюваних розробках і публікаціях віддавалась перевага карпатознавчій проблематиці. Значний доробок в галузі карпатознавства у попередні роки не тільки вивів Інститут на провідне місце з цієї проблематики, а й зумовив нечемну потребу в

налагодженні міжнародного наукового співробітництва з ученими тих країн, чиї наукові інтереси сягають Карпатського регіону. Виходячи з цього, Інститут народознавства активно підтримував ділові контакти з ученими багатьох європейських країн, зокрема Польщі, Чехії, Словаччини, Угорщини, Румунії, Молдови. Йшлося насамперед про відновлення діяльності Міжнародної комісії з дослідження культури населення Карпат і Балкан (МКККБ), яка свого часу діяла в рамках країн — членів РЕВ.

27 вересня — 1 жовтня 1993 року в Інституті народознавства перебувала делегація Австрійського музею народних мистецтв у складі директора доктора Клауса Байтла та охоронців фондів Фейкса Шнеезайса та Барбари Мерзіх. Під час зустрічі підписано угоду про співробітництво між обома сторонами на взаємовигідних засадах.

Протягом 1993 року Інститут підтримував ділові контакти з ученими-кемкознавцями Польщі, Словаччини, Канади для підготовки колективного історико-етнографічного дослідження «Лемки та Лемківщина». Для комплектування авторського колективу третього тому цієї роботи її керівник Ю. Г. Гошко з 24 листопада до 13 грудня перебував у Торонто на запрошення Об'єднання лемків Канади.

1993 року підписано угоду про наукове співробітництво з Інститутом археології та етнології ПАН. В рамках цієї угоди науковці Польщі спільно з археологами Верхньодністрянської археологічної експедиції Інституту брали участь у спільних стаціонарних дослідженнях городища літописного Зудеча (Жидачів Львівської області).

Ряд наукових співробітників Інституту побували в зарубіжних відрядженнях для участі в міжнародних наукових конференціях. Так, на міжнародній конференції з питань етнографічного музейництва в Парижі (22—25 лютого 1993 р.) з доповідями виступили С. П. Павлюк, Р. Ф. Кирчів, В. П. Откович.

На міжнародній науковій конференції у Свиднику (Словаччина, 18—19 червня 1993 р.) «Орест Зілинський та проблеми карпатознавства» наукові доповіді виголосили Р. Ф. Кирчів та Ю. Г. Гошко. Науковці Р. Я. Кісь та І. В. Волицька виступили з доповідями на міжнародних конференціях у Польщі (квітень) та США (червень). Крім того, у різних виданнях за рубежем опубліковано 12 статей.

У рамках відзначення 100-річчя відкриття відомим археологом В. Хвойкою трипільської культури Верхньодністрянська археологічна експедиція Інституту 8—10 червня 1993 р. організувала і провела міжнародну наукову конференцію «Трипільська культура України». В її роботі взяли участь до 60 науковців, в тому числі — вчені Польщі, Молдови, Російської федерації. На конференції були виголошені доповіді та повідомлення, у яких відображено історію дослідження Трипілля, його місце серед синхронних культур Центральної та Східної Європи, наведено результати дослідження його нових поселень, висвітлено питання генезису і особливостей локальних варіантів трипільської культури і розкрито окремі аспекти їх розвитку, зумовлено наслідування трипільських традицій у традиційному і сучасному українському мистецтві.

Значну роботу в налагодженні міжнародного співробітництва здійснював і Музей етнографії та художнього промислу Інституту. Тут було організовано 7 міжнародних виставок з Польщі, ФРН, Бразилії, Канади. З фондів Музею організовано 2 виставки в Польщі, зокрема в Національному музеї (Варшава) експонувалися плакати Т. Гроновського, а у відділі «Стара синагога» Музею історії Кракова — збірка іудаїки «Скарби мистецтва галицьких жидів».

Велику науково-методичну допомогу на базі Музею етнографії та художнього промислу отримали художники, народні майстри, усі, хто причетний до випуску виробів художньої промисловості. Їм було надано понад 500 консультацій з питань вишивки, різьби по дереву, лозоплетіння, писанкарства, художнього ткацтва тощо. Для середніх шкіл Львова з фондових збірок Музею підготовлено ілюстрований методичний матеріал «Додаток до курсу народознавства» (Л. Сілецька, А. Чолій). В Музеї були проведені три мистецькі вечори, присвячені творчості поета і художника з Канади В. Гаврилюка, митців української діаспори Р. Лісовського та Я. Коваля.

1993 року зміцнився і кадровий потенціал Інституту. Так, вчену ступінь доктора наук присвоєно Ф. С. Петряковій, а кандидата наук — І. В. Волицькій і О. Г. Ляшенку. Кандидатські дисертації успішно захистили мистецтвознавець В. П. Откович, етнограф Ю. Д. Климець та фольклорист Є. А. Луньо.

В цілому рік становлення Інституту народознавства не минув безплідно. Він створив певний підмурівок для дальшої розбудови Інституту, розширення народознавчих досліджень на терені всієї України та виходу на міжнародну арену.

Львів *Корнелій КУТЕЛЬМАХ*

Українська наука зазнала тяжкої втрати. 18 лютого 1994 року пішла з життя відома українська дослідниця, старший науковий співробітник відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського АН України, кандидат філологічних наук Марія Митрофанівна Шубравська.

Народилася М. М. Шубравська 28 серпня 1933 року в м. Дніпродзержинську Дніпропетровської області в робітничій сім'ї. 1951 року закінчила середню школу і тоді ж вступила до Дніпропетровського державного університету на відділення української філології. Після його закінчення з 1956 по 1958 рр. працювала в середній школі в Новопокровському районі Дніпропетровської області. 1958 року вступила і в 1961 році закінчила аспірантуру при кафедрі української літератури Дніпропетровського університету. У 1962—1963 рр. працювала погодинно на підготовчих курсах у Київському університеті викладачем української мови та літератури.



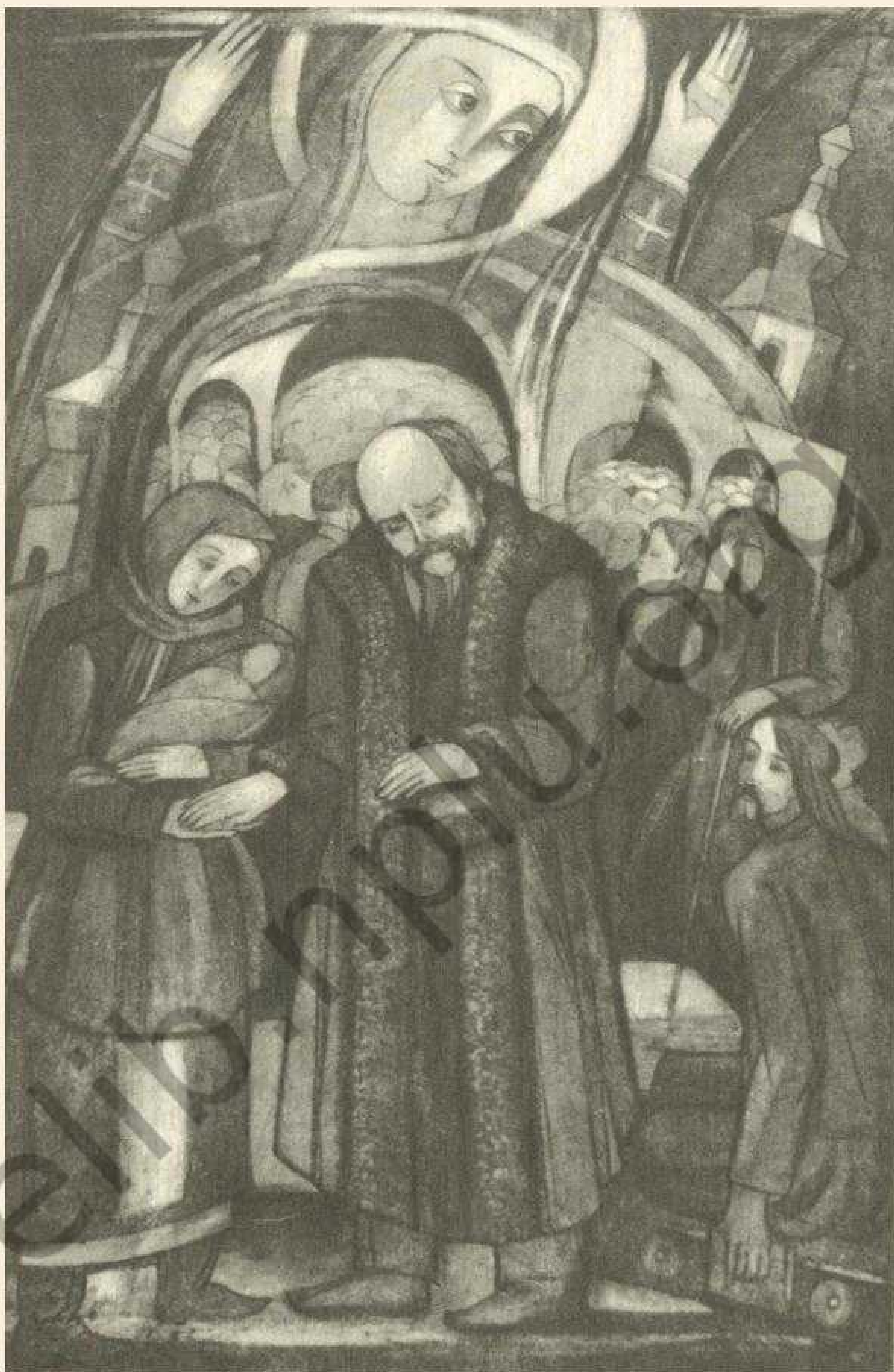
З 1963 року працювала в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України на посадах молодшого, а з 1966 року — старшого наукового співробітника відділу фольклористики. У 1970 році захистила кандидатську дисертацію на тему «Фольклорно-етнографічна діяльність Д. І. Яворницького». М. М. Шубравська була дослідницею широкого профілю: вона упорядкувала і видала (у співавторстві) в «Науковій думці» збірки «Весілля» (у двох книгах, 1970), «Весільні пісні» (1988); у видавництві «Дніпро» вийшли другом упорядковані нею «Весільні пісні» (1988), у «Музичній Україні» — «Народні пісні в записах та з голосу Д. І. Яворницького» (1990).

Багато років свого наукового життя М. М. Шубравська віддала збиранню, виданню й дослідженню фольклорної та етнографічної спадщини видатного діяча культури Дмитра Яворницького. У 1972 році вийшло в світ її монографічне дослідження «Д. І. Яворницький». З того часу вона вела активну підготовку до видання багатотомного зібрання праць Д. І. Яворницького. До запланованого 20-томного видання праць вона підготувала розгорнутий план-проспект, була членом редколегії та відповідальним секретарем цього видання, упорядником фольклорних томів зібрання, написала загальну передмову до видання та передмову до фольклорних томів.

З-під пера талановитої та вимогливої дослідниці з'явилося понад 100 наукових праць з різних ділянок історії фольклористики та окремих жанрів народної творчості. Крім того, М. М. Шубравська брала участь у фольклорних експедиціях, виступала з доповідями і повідомленнями на наукових конференціях, ділилася своїми знаннями з усіма, хто потребував її допомоги.

Передчасно пішла з життя невтомна трудівниця, як залишила великий науковий доробок і багато незавершених досліджень, планів. Світла пам'ять про неї збережеться на довгі роки у всіх, хто знав і працював разом з нею.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. Портрет Софії Зелик, 4 с. Мельник. 6. Квіти надії. Гуаш.
У РУБРИКАХ. Зразки нових народних вишивок. Кінець 80-х — початок 90-х років XX ст.



Гарбуз В.
Т. Г. Шевченко в Києві.
Офорт.
1988.

Індекс 74328



0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1991. № 4, 1–96

НАУКОВА ДУМКА